

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

O MITO EM JOGO

UM ESTUDO DO ROMANCE A OBSCENA SENHORA D DE HILDA HILST

DISSERTAÇÃO SUBMETIDA À UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA, PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM LITERATURA BRASILEIRA.

MARIA THEREZA TODESCHINI

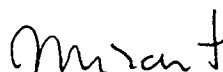
FLORIANÓPOLIS

1989

Esta dissertação foi julgada adequada para obtenção do
título de

MESTRE EM LETRAS

Especialidade Literatura Brasileira - e aprovada em sua forma
final pelo Programa de Pós-Graduação.



Profa. Dra. Zahidê L. Muzart
Orientadora

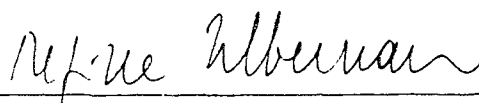


Profa. Maria Lúcia Camargo
Coordenadora do Curso de Pós-Gra-
duação em Literatura Brasileira

BANCA EXAMINADORA:



Profa. Dra. Zahidê L. Muzart
Presidente



Profa. Dra. Regina Zilberman



Prof. Dr. Celestino Sachet

AGRADECIMENTOS

À Professora Dra. Zahidé Muzart, orientadora e amiga, pela força, apoio e dedicação.

À Professora Dra. Regina Zilberman, pelo apoio teórico e incentivo.

À secretária do Curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, Teresinha, pela disponibilidade em todas as horas.

À Telma, grande amiga, pelo incentivo e solidariedade.

À Arlete, grande amiga, pela valiosa colaboração.

A todos os professores, que de uma forma ou de outra colaboraram para a realização deste trabalho.

À CAPES, pelo apoio financeiro durante 3 anos.

RESUMO

O presente trabalho se propõe a uma abordagem mítica do romance A Obscena Senhora D, de Hilda Hilst.

Para atingir este objetivo, levantamos os componentes míticos em relação à personagem com o cosmos.

Constatamos a presença do mito na própria constituição ritual da obra.

ABSTRACT

This work intends to show the mythical boarding A Obscena Senhora D's novel written by Hilda Hilst.

In order to reach this objectives we find the myth components in Hilst's character with the universe and the myth presence was in evidence in the proper ritual formation of the work.

SUMÁRIO

	Página
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I - ELEMENTOS INDICADORES DA PRESENÇA DO SAGRADO.	6
1. Errância sem destino - o abandono da criatura pelo criador	6
2. A cruz agônica - a criatura no caos em busca de orga- nização do cosmos	9
3. Dissolução e morte - o perigo de contaminação do sa- grado	11
4. Força obscena - a consciência mítica	18
CAPÍTULO II - RITUAL DA MORTE	22
1. Rituais como forma de orientação prática voltada ao transcendente	22
2. O estigma do eleito - proscrição da Senhora D e o es- tado indefinível daquele em transição	27
3. Morte - iniciação por excelência	32
4. Símbolos e nomes	34
CAPÍTULO III - ALQUIMIA DA LINGUAGEM	40
1. A palavra mágica	40
2. O Ludismo Hilstiano	44
CONCLUSÃO	58
BIBLIOGRAFIA	61
ANEXO	66

"Não serão as palavras e os sons o arco-íris
e as pontes falsas entre as coisas eterna-
mente separadas?"

(Nietzsche - Assim Falava Zaratustra)

INTRODUÇÃO

Este estudo teve sua origem em reflexões a respeito da "escrita feminina". Existiria mesmo uma "marca", algo que desvelasse no texto uma autora ou um autor? Voltada a esse problema fiz o curso "Literatura Mulher" com a professora Zahidê L. Muzart, quando conheci A Obscena Senhora D de Hilda Hilst. Esta autora me interessou profundamente.

No segundo semestre de 86 fiz outro curso, o qual acabou sendo muito importante para este trabalho, o curso sobre mitos, com a professora Regina Zilberman, que de certa forma abria caminhos para minha antiga reflexão sobre a "escrita feminina". O procedimento ritualístico das personagens parecia estar presente na maioria das escritoras que eu lia, o qual não me parecia nem tão acentuado nem tão freqüente nos escritores.

A partir daí direcionei minhas observações no sentido de encontrar a presença ou não do ritual e de elementos que revelam o sagrado nos textos que eu lia. Trabalhar o mito n'A Obscena Senhora D foi minha escolha. Este romance foi editado pela primeira vez em 1982 pela Editora Massao Ohno e suas pági-

nas não eram numeradas. A segunda edição saiu em 1986 pela Brasiliense, na obra Com Meus Olhos de Cão e outras novelas escolhi esta última, porque facilita a indicação das páginas, mas confrontei-a com a primeira edição.

A escritora Hilda Hilst não é muito conhecida, apesar de escrever há quarenta anos. Seu primeiro livro publicado foi Presságio (poesia) em 1950 e dessa data até hoje, vem publicando poesia, teatro e ficção. Em 1969 ganhou o Prêmio Anchieta com a peça teatral O Verdugo e em 1984, recebeu outro prêmio pelo livro de poemas Cantares de Perda e Predileção. Escritora de uma qualidade indiscutível, surpreende-nos é o silêncio da crítica a seu respeito.

O objeto de estudo, a novela* A Obscena Senhora D, tem como personagem principal, uma viúva de sessenta anos, que passa quase todo o tempo no vão da escada de sua casa. Encerrada aí, relembra seu marido morto, seu pai e repassa pela memória toda sua vida. Tudo acontece no fluir de sua consciência. Personagem cheia de perguntas, busca apaixonadamente suas respostas, numa sede insaciável de compreender. As pessoas da vila, onde ela mora, consideram-na uma louca e procura assustá-los abrindo a janela, gritando palavrões e obscenidades com o rosto coberto por máscaras.

Este estudo não está diretamente ligado às marcas do feminino no texto. O objetivo principal é o de levantar o problema dos componentes míticos na relação da personagem Hillé com o cosmos, na obra A Obscena Senhora D de Hilda Hilst.

O primeiro capítulo cuida dos elementos indicadores da presença do sagrado no texto, a personagem como criatura abandonada pelo criador, mola que a impulsiona na busca apaixonada

*Não discuto aqui a questão do gênero.

desse Deus. Em meio ao caos, emerge a tentativa de construção de um cosmos, elegendo um espaço, que se torna sagrado ontologicamente diferente de outros espaços. O segundo capítulo trata dos rituais, já que o mito só pode ser construído através desses. A personagem Hillê estabelece limites na organização dos espaços sagrado e profano e desenvolve através de rituais uma condição ontológica diferente das outras pessoas da vila onde mora, o que vai torná-la proscrita, provocando reações de medo e fascínio, atração e repulsa. Torna-se tabu. Também trata dos símbolos, dada sua importância nos rituais.

O terceiro capítulo detém-se na linguagem de uma maneira especial e sua relação com o sagrado, já que, a meu ver, a autora tem uma preocupação mística* com a palavra, além da literária. Talvez ela faça da arte uma mística, ou contrário, faz da mística uma arte. Há também neste capítulo uma abordagem do ludismo na linguagem e sua relação com o mito.

A preocupação com a palavra estende-se por toda a obra de Hilda Hilst, por isso, achei interessante fazer um levantamento em Ficções e Com meus Olhos de Cão, onde está reunida toda produção em prosa da autora, transcrevendo o que ela diz sobre a palavra. Esse levantamento, que apresento como anexo no final deste estudo, mostra-nos sua busca apaixonada da palavra, sua luta corpo a corpo com a palavra e sua crença na palavra como fonte de poder criativo.

A Obscena Senhora D é uma obra que exige, em sua leitura, muita sensibilidade e intuição para apreender o significado de tantos símbolos nela inseridos, pois captar sua numinosidade, ou "magia", extrapola os limites do entendimento puramente intelectual.

*mística = consciência primitiva (mítica) + revelação.

Teoria de Base:

No estudo da novela A Obscena Senhora D de Hilda Hilst¹ nosso maior objetivo foi o de levantar os componentes míticos em relação à personagem Hillé com o cosmos. Para tal, acompanhamos a trajetória da personagem que revela o mito, construindo através de rituais. A personagem coloca-se numa situação de abandono pelo deus longínquo, em meio ao caos. Ela procura um centro, e a partir da delimitação desse espaço sagrado, pratica rituais na tentativa de organização do cosmos. A este respeito, Eliade é bastante explícito, quando diz: "ao 'viver os mitos', sai-se do tempo profano, cronológico, ingressando num tempo qualitativamente diferente, um tempo 'sagrado', ao mesmo tempo primordial e indefinidamente recuperável"².

O mesmo autor lembra ainda, que "viver" os mitos, implica uma experiência puramente "religiosa": "A cosmogonia é o modelo exemplar de todos os tipos de 'atos': não só porque o Cosmo é o arquétipo ideal de toda a situação criadora e de toda a criação mas também porque o Cosmo é uma obra divina, sendo, portanto, santificado em sua própria estrutura"³.

A morte é a iniciação por excelência, diz Eliade: "A morte iniciática reitera o retorno exemplar ao Caos, para tornar possível a repetição da cosmogonia, quer dizer: preparar o novo nascimento. (...) Este 'caos' psíquico é o sinal de que o homem profano se encontra prestes a 'dissolver-se' e que uma nova personalidade está prestes a nascer"⁴. A morte é a destruição,

¹Com Meus Olhos de Cão e Outras Novelas, p.55-107.

²Mito e Realidade, p.21.

³Idem, p.34.

⁴O Sagrado e o Profano, p.152.

a volta ao "caos", para que o novo possa surgir.

Através da experiência do sagrado, Hillé encontra o transcendente, os rituais abolem o tempo profano e recuperam o tempo sagrado. Assim é possível a reconstrução do mundo, a reconstrução das formas dissolvidas no "caos". Hillé direciona seu esforço em retorno à ordem, quando se sente ameaçada pela morte e desintegração (caos). Gusdorf nos auxilia, dizendo: "O mito guardará sempre o sentido de um longo olhar em direção à integridade perdida, e algo assim como uma intenção restitutiva"⁵.

O que acontece em A Obscena Senhora D não são fatos, mas atos que se repetem, isto é, a ação da personagem é essencialmente um rito. "O rito, diz Gusdorf, é um fenômeno de primeiro plano que se inscreve na retaguarda do mito"⁶. A ação ritual da personagem, realiza, no "imediato", uma "transcendência vivida"⁷, isto é, uma forma de aderir-se ao real. Hillé encontra no seu ritual um sentimento de participação com os seres ou objetos com os quais contacta, eliminando o conflito entre o real e a verdade. No mito consegue uma leitura única do mundo, encontra seu lugar, o "centro", evitando o esfacelamento que traz a multiplicidade de possíveis leituras do universo⁸.

Reencontrar sua origem é encontrar a palavra que emana energia, o "verbo criador" no seu sentido primeiro e mágico. A forma e o conteúdo formam um cosmo, H.H. constrói, assim, o mundo, imitando o "Menino Porco Construtor do Mundo".

⁵ Mito e Metafísica, p.24.

⁶ Idem, p.36.

⁷ Idem, p.37.

⁸ Idem, p.33.

CAPÍTULO I

ELEMENTOS INDICADORES DA PRESENÇA DO SAGRADO

1. Errância sem destino - o abandono da criatura pelo criador

A narrativa inicia com o problema que obceca Hillê: a ausência de um "centro": "vi-me afastada do centro de alguma coisa que não sei dar nome". A personagem posiciona-se fora de um centro, numa situação de abandono, de objeto perdido:

O porquê de tentar situar-se, é como segurar o centro de uma corda sobre o abismo e nem saber como é que se foi parar ali, se vamos para esquerda ou para a direita (p.95).

Sobrevêm a necessidade de situar-se "dentro", porque o estar "fora" desestabiliza ontologicamente o ser. Encontrar o "centro" equivale a encontrar o absoluto, diz Gusdorf: "O espaço mítico aparece, pois, como uma estilização do sagrado, uma evocação do mundo segundo as exigências fundamentais desta primeira afirmação da realidade humana"¹. Complementa: "O espaço mítico pode, pois, ser definido como o investimento geográfico do

¹ Mito e Metafísica, p.65.

mana"², um lugar que tem uma "força misteriosa e ativa". A ausência de "centro" é angústia diante do nada e de ser nada. A situação de Hillê em relação a seu deus é distante e abaixo, ele está "no alto", "aliors", "alhures", "algures", "acolá", "lã longe", e insondável: "no fundo" - o deus se esconde. Pensar o não-centro, é pensar o vazio, o caos, a queda vertiginosa no abismo. Eliade escreve sobre a necessidade fundamental de a criatura descobrir um ponto fixo, "Na extensão homogênea e infinita onde não é possível nenhum ponto de referência, e por consequência onde orientação nenhuma pode efectuar-se"³.

Ehud, marido de Hillê, nomeia-se Senhora D, D de Derrelição, a angústia que este estado de abandono lhe causa é a mola que a impulsiona em busca de seu deus, de "algo" pleno de "poder", ser apenas uma criatura é insuportável:

Desamparo, Abandono, assim é que nos deixaste.
Porco-Menino, menino-porco, tu alhures algures
acolálã longe no alto aliors (p.73)

desesperada Ehud, porque todas as perdas estão
aqui na Terra, e o Outro está a salvo, nas lonju-
ras, en el cielo, a salvo de todas as perdas e ti-
ranias, e como é essa coisa de nos deixar a nós
dentro da miséria? (p.97)

Hillê tem um profundo sentimento de nulidade, o criador representa a fonte do "poder", o Ser por excelência, por isso, busca-o para saturar-se desse poder:

engolia o corpo de Deus como quem sabe que engole
o Mais, o Todo, o Incomensurável, por não acredi-
tar na finitude me perdia no absoluto infinito
(p.62)

²Idem, p.76.

³O Sagrado e o Profano, p.27.

Expõe Eliade: "Para viver no mundo é preciso fundá-lo - e nenhum mundo pode nascer no 'caos' da homogeneidade e relatividade do espaço profano. A descoberta ou a projecção de um ponto fixo - o Centro - equivale à Criação do Mundo"⁴. Persegue seu deus em todos os lugares: "funis dos olhos" / "aquoso das córneas" / "fios" / "torçuras", procura-o em lugares que dão a idéia de "dentro", como probabilidade de encontrar o "centro". Porém todos os pontos levam ao vazio, ao nada, o que a desarticula. Sua procura numa "cegueira silenciosa" equivale ao "caos", numa solidão irremediável pela descontinuidade do outro:

Hillé, nada de mim é extensão de ti
 não fizemos um acordo?
 (...)
 Não houve um contrato? (p.75)

O fluxo de consciência é ininterrupto e dentro dele desdobram-se várias vozes. O que dá margem para dizer que o foco narrativo é mudado (na consciência) sem efetivamente mudar o narrador, que continua sendo a consciência de Hillé. Ora é ela quem fala, ora seu duplo, ora Ehud ou outros. Esse deslocamento do foco narrativo demonstra a dinâmica da aproximação e afastamento, na medida em que se aproxima e se distancia da personagem. Ela passa alternadamente da primeira para a segunda e para a terceira pessoa, isto é, permite às várias vozes falarem em sua consciência. Percorrendo o passado, "re-ouve" as vozes na memória. Ela é o eu, o tu e ele, sendo todos e um só ao mesmo tempo. Esse trânsito entre as várias pessoas do discurso pode ser visto também como uma errância sem destino, porque não se

⁴ O Sagrado e o Profano, p.28.

detêm em nenhuma, continuando a "busca" incansável, a caminhada sem fim. O tempo que Hillé percorre são suas memórias, o passado tornado presente: "repasseio", "revisto" - passado e presente se misturam no estar-no-mundo de Hillé, sua volta ao tempo é marcada com insistência no prefixo re, o qual aponta um comportamento nitidamente ritualístico, são atos que estão sendo repetidos construindo o mito. Sua busca se dá no espaço e no tempo ao repassar a memória em busca do tempo "perdido", do tempo primordial:

Quem sou eu para te esquecer Menino Precioso, Luzidia Divinóide Cabeça? se nunca fazes parte do lixo que criaste, ah, dizem todos, está em tudo, no punhal, nas altas matemáticas, no escarro, na pia, nas criancinhas mortas, no plutônio, no actínio, na graça do teu pimpolho, no meu vão de escada, nesta palha, em Ehud morto. (p.73)

Tens memória? Nostalgia? Um tempo foste outro e agora és um que ainda se lembra do que foi não o é mais? (p.79)

2. A cruz agônica - a criatura no caos em busca da organização cosmos

Meu nome é Nada (...) só eu e o Nada do meu nome, minhas mesquinhas, meu ser imundo, um Nada igual ao Teu, repensando misérias, tentando escapar como Tu mesmo, contornando um vazio, relembando. (p.79)

Hillé não suporta o "caos", vai buscar um "centro", esta busca é obsessiva, "você vai achar, Hillé, seja o que for que você procura, como é que você sabe? porque nada nem ninguém aguenta ser assim perseguido". Ela assemelha-se ao peregrino, que percorre o labirinto com o objetivo de atingir o "centro". Fixar um ponto é o primeiro passo para a organização do cosmos, o vão da escada representa esse ponto, esse eixo, Eliade nos

expõe: "A revelação de um espaço sagrado permite que se obtenha um 'ponto fixo', e permite, portanto, a orientação da homogeneidade caótica"⁵.

O local que Hillé escolhe como "centro", é carregado de significação, pois além de ser o centro da casa, o fato de ser uma escada, traz a idéia de verticalidade, leva ao alto, é um veículo de passagem deste mundo a outro. Esse espaço é sagrado, "forte", e permite-lhe a "fundação do mundo": em escala micro-cósmica, a personagem funda o seu mundo.

A sacralização de um espaço possibilita a orientação que um ponto fixo oferece, além de torná-lo qualitativamente diferente de outros espaços; é um lugar "aberto" que lhe permite a comunicação com o alto. "É a rotura operada no espaço que permite a constituição do mundo, porque é que descobre o "ponto fixo", o eixo centra de toda a orientação futura"⁶.

O espaço no qual Hillé se movimenta é a sua casa, a janela é o "limiar", que separa o espaço sagrado do espaço profano, fronteira da qual não sai, nem permite a entrada de outras pessoas, guarda seu espaço, defendendo-o de qualquer invasão.

Se nós observarmos sua movimentação, vemos que delineia uma cruz: a "caminhada" forma o travessão horizontal; sua obsessão pelo "abismo", o travessão inferior, enquanto o travessão superior, é representado pela "escada" e a colina.

As palavras-chave permitem-nos penetrar em sua obra e mostram-nos o sentido agônico da cruz.

⁵ O Sagrado e o Profano, p.29.

⁶ O Sagrado e o Profano, p.27.

O sentido de luta e sofrimento que este símbolo traz, está nas palavras, que se repetem na obra: desamparo / abandono / ferida / espinhos / dor / paixão / derrelição / sangue / loucura / agonia / cortar / tatear / sonâmbulo / procurar / perguntar / persistir / escuro / compreender / fogo / morte / vida / ferimentos.

Hillê resgata o passado pelas lembranças movimentando-se nos tempos. O efêmero angustia e o eterno é desejado. Fugir ao transitório em busca do transcendente marca sua luta.

3. Dissolução e morte - o perigo da contaminação do sagrado

O desenrolar da narrativa se faz numa contínua desintegração: a velhice de Hillê, a morte de Ehud e de outras pessoas, rodeiam a personagem o esfacelamento e a dissolução. O mundo morre, desintegra-se, de que nasce o nojo da matéria desagregando-se em meio a vermes, pois lembra o inevitável futuro de todos nós⁷:

Não estou bem, Ehud
ninguém está bem, estamos todos morrendo (p.65).

Corpo de Deus em Ehud morto é difícil de ser visto pelo olho do vivo, cobrimos nosso rosto, volteamos, procuramos para as nossas narinas um tecido grosso, Ehud morto possuído de Deus é um todo de carne repulsiva (p.73).

As atitudes estranhas da personagem colocam-na numa situação à margem da sociedade. Como louca, está fora da ordem.

⁷O Erotismo, p.16.

Isso reflete o "caos" em que Hillé se encontra. Há uma tentativa de construção, ao buscar um "centro" e um conseqüente desmontar-se quando esse centro se faz teimosa ausência. A desagregação da personagem reflete-se na própria linguagem, as palavras escolhidas trazem a conotação de desagregação, o universo esmigalha-se:

o pranto da velhice relembrando, o pardacento, o
esfarinhado sobre a mesa, era o pão? (p.82)

o esfarinhado no corpo da alma agora (p.82)

que apodreça, homem, que apodreças e decomposto,
corpo vivo de vermes (p.73)

e agora alisa os peixes de papel, esfarelam-se (p.99).

A relação de palavras, com essa conotação de desarticulação, está imbricada com a morte e dissolução - a repulsa de ver a matéria desagregando-se em meio à purulência de vermes vivos. A personagem é montada, refletindo o jogo de desarticulação: aos sessenta anos, curvada, cabelo ralo, a louca desgrenhada assusta vizinhos, veste máscaras, despe as "vergonhas", grita obscenidades. O físico é todo decrepitude, algo que se desmancha, o psíquico é de desequilíbrio.

O procedimento é vestir e desvestir, com o mesmo sentido de montar e desmontar. Hillé coloca-se à margem da sociedade pelo seu comportamento agressivo, outra maneira de "esfarelar". Ela mesma trabalha no sentido da morte, da desagregação, evidencia o "caos", em que tudo se desagrega.

O poema que abre A Obscena Senhora D interessa sobremaneira por sua íntima relação com a prosa, ambos obedecem à mesma dinâmica de aproximação e afastamento; construção e des-

construção; afrouxamento e tensão; além de ser uma síntese do texto em prosa. Este poema está inserido em outra obra da mesma autora, Cantares de Perda e Predileção, editado pela Massao Ohno em 1983. A análise que se segue tem como objetivo mostrar a similaridade do procedimento poético e prosaico da autora:

Para poder morrer
Guardo insultos e agulhas
Entre as sedas do luto.

Para poder morrer
Desarmo as armadilhas
Me estendo entre as paredes
Derruídas.

Para poder morrer
Visto as cambraias
E apascento os olhos
Para novas vidas.

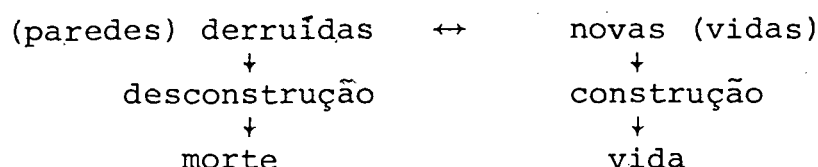
Para poder morrer apeteçada
Me cubro de promessas
Da memória.

Porque assim é preciso
Para que tu vivas.

Os aspectos semântico e morfológico nos mostram também uma aliança, isto é, um aspecto "auxilia" e outro, para vermos isso, é necessário antes um levantamento:

<u>verbos</u>	<u>substantivos</u>	<u>palavras que exprimem no- ção de tempo e espaço</u>
guardo	insultos / agulhas	(entre) sedas
↓	↓	↓
desarmo	armadilhas	(entre) paredes
↓	↓	↓
visto	cambraias	(para) novas vidas
↓	↓	↓
(me) cubro	promessas	memória

Contrastes semânticos



O verso repetido "para poder morrer" só não aparece na última estrofe, em oposição, aparece "para que tu vivas".

Tempo e espaço têm um distanciamento gradativo:

- a) "entre as sedas do luto" - aqui existe o "contorno", as paredes do luto limitam o eu poético;
- b) "me estendo entre as paredes" - o contorno começa a desfazer-se, o eu poético começa a expandir-se;
- c) "apascento os olhos para novas vidas" - abarca a "transcendência", o eu poético não tem mais "contornos", consegue a totalidade com o absoluto;
- d) "me cubro de promessas da memória" - une passado e futuro, o tempo do Infinito não existe, isto é, todos os tempos existem simultaneamente. Para o EU poético alcançar a transcendência, ele deixa de ser o EU, isto é, morre, para viver a totalidade, o absoluto.

Tendo em vista o levantamento feito, podemos concluir que a 1ª estrofe expressa uma dor aguda de ferimentos de gumes cortantes. Percebemos também o "contorno" do "eu poético", isto é, está preso entre as "paredes do luto".

A 2ª estrofe apresenta uma desarticulação, e o contorno do "eu poético" começa a diluir-se, a confundir-se com as ruínas.

A 3ª estrofe passa um efeito de leveza e imaterialidade. As vogais abertas dão uma sensação de clareza, a palavra "cam-

braias" acentua o efeito de transparência e claridade. Os dois últimos versos desta estrofe: "E apascento os olhos/para novas vidas" dão um acento bíblico. A religiosidade destes versos remete ao novo testamento, Cristo "apascenta" suas ovelhas, isto é, guia-as; "novas vidas" também traz a idéia cristã de esperança e renovação. O olhar volta-se ao divino e espiritual.

A 4ª estrofe apresenta maior tensão, pois une uma forte carga de sensualidade à espiritualidade. As nasais "lutam" para sair e as oclusivas "golpeiam", o que mostra uma tensão também no aspecto fonético.

Ao verso que inicia as três primeiras estrofes, é acrescentado a palavra "apetecida", que conota carne, instinto, gozo. O gozo funciona como descarga do material, uma espécie de exorcismo, um parto para a "nova vida", que só pode concretizar-se através da morte - a luta entre Tanatos e Eros.

Há um vestir-se e um despir-se, um montar e desmontar, como podemos perceber no próprio sentido que os versos expressam "desarmo" (me "estendo", "visto", "apascento", (me) "cubro". Espaço e tempo sofrem um distanciamento gradativo: "entre as sedas do luto" (presente), "entre as paredes derruídas" (presente), "novas vidas" (futuro), "memória" (passado); "me cubro de promessas do memória" expressa uma idéia paradoxal, já que "promessa" remete ao futuro, e "memória", ao passado, portanto unem-se passado e futuro, uma maneira de abarcar todos os tempos, já o verbo que acompanha é "cubro", e está no presente, desta forma surge o atemporal.

Prosa e poema foram trabalhados com técnica e invenção. Há complexidade nas tramas e tessitura dos diferentes estratos, que são elaborados como os fios de uma malha.

A consciência de que o tempo destrói, corrói, opera mudança contínua em direção à desagregação. O tempo é o tema central de A Obscena Senhora D. O ser é destrutível, as formas vão-se abolindo num regresso ao "caos", ao amorfo:

queria te falar do fardo quando envelhecemos, do desaparecimento dessa coisa que não existe mas é crua, é viva, o Tempo (p.61).

A morte dos peixes coincide com a morte de Ehud, a partir daí, ela mantém o aquário com água e recorta dois peixes de papel pardo, que substitui quando se desintegram na água. Com esse ato, marcadamente ritualístico, ela repete em escala microcômica uma escatologia - a imersão total nas águas simbolizam uma regressão ao "caos", o final dos tempos. Eliade explica: "toda escatologia insiste em um fato: que a Nova Criação não pode ter lugar antes que este mundo seja definitivamente abolido. Não se trata mais de regenerar o que degenerou - mas de destruir o velho mundo a fim de poder recriá-lo in toto"⁸. É fundamental termos em mente o significado da água, tendo em vista a importância deste elemento no texto, simbolizando a soma universal das virtualidades: "são fons et origo, o reservatório de todas as possibilidades de existência; elas precedem toda a forma e suportam toda a criação"⁹. "A emersão repete o gesto cosmogônico da manifestação formal; a imersão equivale a uma dissolução das formas. É por isso que o simbolismo das águas implica tanto a Morte como a Re-nascença"¹⁰.

A metáfora do aquário, portanto, expressa o "caos", a abo-

⁸ Mito e Realidade, p.51.

⁹ O Sagrado e o Profano, p.105.

¹⁰ Idem, p.105.

lição das formas, o retorno ao tempo quando sô existiam as águas, segundo o Gênesis, "as trevas cobriam a superfície do abismo e o Espírito de Deus planava sobre as águas", porém ao mesmo tempo que as águas destroem, elas são "fons et origo", matam o velho para surgir o novo.

A umidade está presente na juventude de Hillê, e aos sessenta anos, a recusa de "sucos", "suculências", seu universo é de "palha", "ferrugem", "esterco", "esfarelados", coisas secas*, sem umidade. Apenas mantém o aquário com água, que remete à idéia de um "cosmo", ou melhor, de um mundo em dissolução:

que contornos havia aos quinze aos vinte, lá dentro do ventre, que águas, plasma e sangue, que rio te contornava? (p.91)

sô tenho coisas baças, peixes pardos, frutas secas, sacos, ferrugem, esterco e meu próprio barro: a carne (p.70).

O elemento cromático difere no tempo das lembranças e no tempo presente. A porca acinzentada cerca-se de palhas, máscaras de estopa, coisas pardas, cor de barro, contrastando com o colorido da juventude:

umas tardes-amora brevíssimas espirrando sucos pela cara rosada cara de juventude e vivez (p.71).

A textura também sofre mudança, na juventude é maciez, na velhice, a aspereza da estopa, da palha:

Ehud, tua macieza me voltando, lividez do teu rosto, dentes saliva, espasmo vivo e grosso, que coisa o corpo vivo e jovem (p.82).

*Também em Clarice o seco e o úmido - seco é o mal, o úmido, a vida (OLIVEIRA, Solange Ribeiro "O seco e o molhado: a transubstanciação do regional no romance de Clarice Lispector" in Travessia nº 14, Ed. da UFSC, 1º semestre de 1987. p.96.

oesfarinhado no corpo da alma agora, papéis sobre a mesa, palavras grudadas à página, garras, frias meu Deus (p.82).

Que hei de ficar tão velha e rígida como um tufo de urtigas (p.106).

4. Força obscena - a consciência mítica

A consciência mítica é um elemento imprescindível no mito. É necessário este sentimento mítico de fusão com outros seres, esta "leitura única da paisagem", como diz Gusdorf, "o que importa é enraizar o homem na natureza, e garantir sua existência constantemente exposta à insegurança, ao sofrimento e à morte"¹¹.

A absorção de Hillé com outros seres "mata" sua individualidade, a fusão destrói seus "contornos" - sua morte individual. Sua descontinuidade é substituída pelo sentimento de uma continuidade cósmica.

A obsessão pela continuidade primacial ao ser, como parte de um ÚNICO SER, adquire um caráter altamente erótico na obra e concordamos com Bataille, quando ele diz que o erotismo abre para a morte, a negação da duração individual, e que o sentido último do erotismo é a supressão dos limites individuais¹².

Na tentativa inicial de ultrapassar as aparências (ainda com Hillé menina). Hillé "afunda as mãos no mundo", o corpo é o instrumento desta apreensão.

¹¹ Mito e Metafísica, p.24.

¹² O Erotismo, p.24.

Da página 76 a 77, temos uma sequência deste movimento para dentro: comer a carne do outro, entrar no outro e escutar o coração, ver se Deus está lá, ver as cores, absorver o cheiro - uma consciência mítica de caráter erótico:

Hillê menina tateia Ehud menino. Dedo dos pés. Se a gente mastigasse a carne um do outro, que gosto? e uma sopa de tornozelo? E uma sopa de pés?
(p.76)

Pega o microscópio. Ah, eu não. Que coisa a gente, a carne, unha e cabelo, que cores aqui por dentro, violeta vermelho. (...) O padre diz que Deus está dentro do coração. Então espia o teu, vê se ele tá lá dentro. Tô espionando. Taí? Não. Deixa eu escutar o teu coração. Nossa, tá batendo. Sabe, Hillê, você tem cheiro diferente do meu, tem cheiro de leite. Imagine. Tem sim. Te cheira. (p.77)

A consciência mítica é essencialmente consciência de unidade¹³, "o caráter essencial da experiência mítica é o de realizar uma realidade indissolúvel"¹⁴, não só criança Hillê, em todas as idades, incorpora outros seres (pai, marido, animais, até o seu Deus), por isso teófaga, por isso obscena. Os exemplos desta forma apaixonada de fusão cósmica são muitos:

farejo o infinito, torci-me inteiro, aspirei meus avessos (p.93)

O vívido, O Nome, engolia fundo, salivosa lambendo (p.62)

bebi o ar, as cores, as nuances (p.65)

Ehud, descias em UMM pela minha laringe, UMM pelas minhas tripas, nódulos, lisuras, triturado teus conceitos, teu roxo intelecto, teu olhar para os outros, te engulo Ehud, (...)

Teu misturar-se a mim, adentrado desfazido, não és

¹³ Mito e Metafísica, p.54.

¹⁴ Idem, p.34.

mais Ehud, és Hillê e agora não te temo (p.88)

O apito do homem do trem sair, tu sabes, aos poucos te incorporas ao existir do trem e começas a ser som nevoento das rodas (p.89)

sô posso entender a senhora P, sendo-a. (p.105)

engolia o corpo de Deus como quem sabe que engole o Mais, o Todo, o Incomensurável, por não acreditar na finitude me perdia no absoluto infinito (p.62)

despenco sobre as quatro patas e me afundo nos capins resfolegando, sou um grande animal, úmido, lúcido, te procuro ainda (p.66)

E nos escuros, eu búfalo não temo, sou senhor de mim, não sei o que é escuro mas estou amoldado, a água nos costados, deslizo para dentro de mim (p.66)

acontecível isso de Hillê ser búfalo zebu girafa, acontecível isso de alguém ser muito ao mesmo tempo nada (p.67)

O sentimento de ruptura entre o eu-mundo-Deus faz com que Hillê procure uma ponte para ligar-se, ou melhor, estender-se até atingir uma unidade ontológica - uma captação totalitária do mundo. "A consciência mítica é a possibilidade de perceber a realidade no instante em que se põe como realidade"¹⁵, segundo Crippa, que nos diz: "a unidade cósmica do universo e o equilíbrio de todos os elementos e forças que se encontram e desencontram no universo manifesta-se possível e inteligível somente a partir da experiência mítica"¹⁶.

Hillê encontra a única forma de penetrar no mistério da origem e constituição ontológica da realidade. A consciência mítica permite a restituição da integridade perdida, permite o vínculo entre o homem e a natureza, entre o homem e o cosmo.

A própria personagem conclui, num lampejo intuitivo, que o

¹⁵ Mito e Cultura, p.56.

¹⁶ Idem, p.43.

único caminho para eliminar a descontinuidade entre os seres é transcender seus contornos e "diluir-se" num só Ser, mas vai além, invertendo a necessidade de o homem estender-se até o Deus, quando diz que este Deus deseja ser um "atormentado ser humano" (como Hillé), esta inversão faz com que o círculo se feche, se complete, surgindo o SER TOTAL:

E me vem que só posso ser a senhora P, sendo-a. Me vem também, Senhor, que de um certo modo, não sei como, me vem que muito desejás ser Hillé, um atormentado ser humano. E SENTIR (p.105).

Há um erotismo latente no texto manifesto através de uma prosa caótica, multiforme e dialética. O erótico nasce na ânsia de fusão, união, acasalamento. Místico e sexual relacionam-se pelo seu caráter abissal, a união com Deus representa a morte para o corpo: "para viver a vida divina é preciso morrer"¹⁷.

¹⁷ O Erotismo, p.208.

CAPÍTULO II

RITUAL DA MORTE

1. Rituais como forma de orientação prática voltada ao transcendente

Veremos neste capítulo a narrativa sendo construída através de um grande rito: "A ação é ao mesmo tempo uma cerimônia (na medida em que integra o homem numa zona sagrada) e uma inserção no real"¹, A Obscena Senhora D é uma seqüência de ritos de exclusão, separação, exercismo e consagração.

A personagem prepara-se para uma iniciação, não toca em frutas, dorme na palha seca do vão da escada, fechada em casa, em reclusão, - tudo isso indica que se prepara para uma iniciação. Vai à janela, grita palavrões e obscenidades, afastando os outros do espaço que delimitou, como sendo sagrado, sua atitude é de uma guardiã não deixando os "maus espíritos" invadirem as fronteiras do sagrado.

Esse limiar que separa os dois espaços (que equivalem a

¹Tratado de História das Religiões, p.59.

dois modos de ser, o sagrado e o profano), "concretiza tanto a delimitação entre o "fora" e o "dentro", como a possibilidade de passagem de uma zona a outra (do profano ao sagrado)"², por isso a necessidade de proteger-se da ameaça de invasões, guardando o limiar que oferece a possibilidade de algum "mau espírito" penetrar. O local é "forte" e rompe com o resto do espaço mundano. A janela da casa de Hillé é o limite entre um espaço e outro e deve ser visto como "perigoso", tanto para ela, como para os "profanos" que se aproximarem de um lugar delimitado por rituais de separação. A janela sempre fica fechada, para separar o "fora" do "dentro", abre apenas para "afastar" as pessoas, com máscaras e gritos.

O uso de máscaras para guardar o umbral faz parte da cerimônia, ao mesmo tempo protege o umbral e "escondem" um rosto em transição: Hillé está passando de um estado a outro, e neste momento não é nem um nem outro, não tem um rosto definido, pois nela estão sendo operadas mudanças. Diz Mary Douglas: "O perigo está nos estados de transição, simplesmente porque a transição não é nem um estado nem o seguinte, é indefinível. A pessoa que tem de passar de um a outro, está em perigo e o emana a outros"³.

O rosto de Hillé nunca é definido e as máscaras escondem o que é apenas "uma cara amarfanhada", a única descrição não deixa de ser também uma máscara, que perturba e aterroriza como as outras máscaras.

Pelos ritos, ela procura estabelecer ligação com os poderes transcendentais, com o "intangível", os gestos ritualísti-

² O Sagrado e o Profano, p.141.

³ Pureza e Perigo, p.119..

cos, como diz Crippa⁴, têm sua eficácia ligada à própria constituição ritual. Cada gesto ritualístico representa alguma coisa e têm sua "eficácia". Inicia com uma prece de humildade e fervor: "eu Nada, eu* nome de Ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa" (p.99). A repetição de palavras na oração tem como finalidade levar a um estado especial, pois produz estados extáticos de consciência, preparando aquele que ora para uma iniciação, "O homem toma consciência de uma dualidade fundamental de um vasto golfo que nada pode cruzar, exceto a voz: a voz de Deus, orientadora e legisladora em sua revelação, e a voz do homem na oração"⁵. O gesto de alisar os peixes, que se dissolvem na água, representa o "caos", a morte, a desintegração - destruição do velho; purifica-se, lavando as mãos, olha pelas frestas, guarda o umbral, certifica-se que não há nenhum profano; volta-se ajoelha-se, prepara-se para a consagração; levita, transcendendo à condição humana, atingindo um nível superior, consagra-se. Esse ritual representa uma iniciação e uma preparação para a suprema iniciação - a morte, "perfeitíssimos porque mortos" (p.100).

A seguir transcrevemos uma parte do ritual em que as lembranças fluem na consciência de Hillé produzindo um diálogo dentro de um monólogo:

Hillé, minha vilha, boas evadias e solenes ilusões, movemo-nos pelas ilusões, gigantescas e fofas, fiquei lumpesinando dentro delas e como gostei, Hillé, anos apenas, mas que deliciosa deixação as ilusões, pai?
e que desgosto compreender, saber à frente dos passos.
esquisofagia, senhora D, deixa teu pai morrer
fica, Hillé, deita-te aqui comigo, traz um espelho pra quê?

⁴ Mito e Cultura, p.159-160.

⁵ Mística Judaica, p.9.

*grifo meu.

quero ver minha cara, que horas?
 madrugada
 então vem, deita-te aqui, segura o espelho assim,
 madrugada, lúrida cara
 o que pai?
 lúrida cara, arranjo nomes, palavras para guardar
 na arca
 que arca?
 não disseram isso? porque guardei palavras numa
 grande arca e as levarei comigo, não disseram is-
 so em algum lugar? então guarda para tua arca:
 lúrido, undívago, intáctil (p.100-101).

Neste fluxo de consciência interessantíssimo, emergem o diálogo com o pai no momento de sua morte e o diálogo com Ehud. A relação entre pai e filha beira ao incesto: "deita-te aqui", além de ser o momento da morte, um momento solene de alguém que vai embora definitivamente e quer deixar algo de si, e o que ele procura transferir para a filha são as palavras lúrido, undívago e intáctil, a primeira tem o sentido de escuro, sombrio, a segunda, que anda sobre as águas, flutívago, a terceira, que não pode ser tocado, intangível; estas palavras deverão ser guardadas na arca de Hillê, o simbolismo da arca é o poder que faz com que nada se perca e tudo possa renascer⁶, portanto guardar as palavras na arca significa encerrá-las para não perder o germe, até que num determinado momento possibilite sua germinação, enquanto ficam guardadas são germes em potencial.

As palavras que o pai transmite à filha têm íntima relação com as "ilusões" - iludir, do latim illudere, significa literalmente "em jogo", aceitar as ilusões é entrar no mundo mágico do "faz de conta" do jogo, do irreal, onde as leis da vida cotidiana perdem o seu valor⁷. Ao mesmo tempo, o pai profere um enigma, que por sua vez também tem um caráter lúdico⁸, além de

⁶ Dicionário de Símbolos, p.91.

⁷ Homo Ludens, p.15.

⁸ Idem, p.125.

ter sido originariamente um jogo sagrado, um elemento ritualístico da mais alta importância⁹.

As reflexões que seguem após o ritual são a respeito do duplo e remetem ao momento em que o pai pede-lhe o espelho para ver-se - "lúrida cara", que tem o duplo significado: palidez da morte e sombrio, escuro; o espelho e o que o pai viu refletido reverbera a própria Hillé:

Hillé e mais alguém, seria bom. Mas o quê? Quem? Quem ou quê seria Hillé tão duro e som? Tão estridência, arcada, sabichona, misto de mulher e intelijumência? (p.101).

Aí temos um múltiplo reflexo de Hillé, "misto de mulher e intelijumência", o jumento como o boi são vítimas sacrificais, como também, o jumento pode ser o mensageiro de morte, ou destruidor do tempo de uma vida¹⁰.

Mais adiante, ela apresenta a outra Hillé; o eu, o duplo e Ehud, que formam o nós, tudo isso consegue nos transmitir através de um jogo da linguagem onde podemos encontrar movimento, alternância, sucessão e associação rápida de uma linguagem caótica expressando o UM, o Uno:

E eu Ehud posso lhe oferecer tudo, mexilhões, lagostas, molhos de mostarda manteiga e vinho velho. Hã alguns anos atrás, atirava-a na cama e era brusco e caótico e sôfrego e virtuoso, e durante algum tempo amada minha Hillé, nós dois o mundo, nós dois um vivo habitável, uma casa, uma aldeia, uma cidade, tateios que percorríamos juntos, geografias perfumadas, carne de homem e de mulher um macio nervoso, um-dois-só e complicados nós e esticâncias, luzes lá por dentro, palmas dos pés, dedilhos, aguaceiras (p.104).

A grande maioria dos substantivos acima é trabalhada com aliterações: repetição da nasal /m/ e molhadas, ou laterais /l/

⁹ Homo Ludens, p.125.

¹⁰ Dicionário de Símbolos, p.107.

/λ/, além da fricativa /v/, aliadas às assonâncias /ê/ /ô/ (fechadas) alternadas com as abertas /a/ /ó/ dão fluidez, musicalidade e sensualidade. Novamente a autora mostra toda a sonoridade que pode extrair da língua.

2. O estigma do eleito - proscrição da senhora D e o estado indefinível daquele em transição

enxuga-se na saia ensebada, olha entre as frestas da janela, volta-se, ajoelha-se no vão da escada, e daqui a pouco tu podes vê-la levitando, o cabelo ralo tocando o teto da casa, e não foi milagre do Outro não, é ela mesma e seus ardores nojentos, seu fogo de perguntas seu encarnado coração que levanta esse pesado tosco que é seu corpo, vejam, está ali, o couro rosado tocando o teto, de mãos postas a porca (p.99).

A construção da personagem por vezes é desconcertante, como no exemplo acima, em que a levitação tem um efeito grotesco, pela mistura do repugnante e o divino, a carne e o espírito, respectivamente. O grotesco mostra a dissonância entre os vários aspectos da personagem: superior para o espiritual e inferior para o corpo. O todo é manifestado por fragmentos, o divino mescla-se com o "baixo", passando uma idéia de inquietude pelo estímulo desigual da união dos contrários¹¹.

A arte grotesca tende a exprimir a desorientação diante de uma realidade "estranha e imperscrutável"¹². O "normal" cho-ca-se com o "anormal", provocando uma reação de horror e nojo.

O aspecto familiar se perde, quando se relacionam numa descrição de levitação (de cunho essencialmente espiritual) ele-

¹¹ Do Grotesco e do Sublime.

¹² Texto/Contexto, p.60.

mentos toscos e repugnantes do corpo de uma velha. O trecho transcrito acima acentua a condição proscrita de Hillé, por torná-la alguém interdito, que oferece perigo a outros, seu poder de "bruxa louca" transcende o "pesado tosco" de seu corpo.

Eliade situa o poder "miraculoso" (de levitação) ao lado do "domínio do fogo", este "modifica a natureza", "transmuta", "Em múltiplos níveis, o fogo, a chama, a luz ofuscante, o calor interno exprimem sempre experiências espirituais, a incorporação do sagrado, a proximidade de Deus"¹³, em outras palavras, a personagem equipara-se ao alquimista, no sentido espiritual, aquele que tem o poder de transmutar seu ser com seu fogo interno.

Portanto, a levitação consagra-a porque "O insólito e o extraordinário são epifanias perturbantes: indicam a presença ou pelo menos o apelo, ou em sentido predestinado, de esse algo."¹⁴

A condição de Hillé, "a porca" como a chamam é de alguém interdito, alguém que causa repulsa, seu contato oferece perigo também devido à ambivalência das hierofanias* e cratofanias**, vale dizer, o sagrado, ao mesmo tempo que é "sagrado", é "maculado", "Tudo quanto é 'impuro' e por consequência 'consagrado', distingue-se na esfera do ontológico, de tudo quanto pertence à esfera profana. Por consequência, tanto os objetos como os seres impuros estão proibidos à experiência profana, assim como

¹³ Ferreiros e Alquimistas, p.130.

¹⁴ Tratado de História das Religiões, p.43

*Hierofanias - manifestações do sagrado.

**Cratofanias - manifestações de forças ocultas, tornam-se temidas e veneradas, tornam-se tabu, como também as hierofanias.

as cratofanias e as hierofanias. E não é sem risco que todo aquele que pertença à esfera profana, isto é, não preparado ritualmente, se aproxima de um objeto impuro ou consagrado"¹⁵.

A senhora D participa de um sistema ontológico muito diferente dos outros, por isso, seu contato produz uma ruptura de nível ontológico, que põe em risco àquele que se lhe aproxima. Seu plano ontológico diferente assegura sua própria realidade, mas também é um estigma ao qual deve submeter-se, afasta e amedronta aqueles que lhe são dessemelhantes. Por essa condição, torna-se singular e consagrada, possui mana*: "o sagrado deve ser sempre tratado como contagioso porque relações com ele restringem-se a expressar-se por rituais de separação e de demarcação e por crenças no perigo de se cruzar fronteiras proibidas"¹⁶.

Hillé fixa os limites de seu espaço, ninguém pode invadi-lo, para isso, ela coloca máscaras horrendas, assustando quem queira aproximar-se, e quando alguém se aproxima, ela grita conjuros, imprecções, que são como fórmulas mágicas de uma bruxa externando seus poderes espirituais (ladainha às avessas):

o pobre cu de vocês
vossas inimagináveis pestilências
bocas fétidas de escarro e estupidez
gordas bundas esperando a vez. de quê? de cagar nas
panelas
sovacos de excremento
buraco de verme no oco dos dentes
o pau do porco
a buceta da vaca
a pata do teu filho cutucando o ranho

¹⁵ Tratado de História das Religiões, p.39.

¹⁶ Pureza e Perigo, p.35.

*Mana - "Tudo o que é por excelência, possui mana; ou seja, tudo o que parece ao homem como eficaz, dinâmico, criador, perfeito" (Tratado de História das Religiões, p. 44).

as putas cadelas
 imundos vadias mijando no muro
 o põ o pinto do socô o esterco o medo, olha a can-
 çãozinha dela, olha o rabo da víbora, olha a morte
 comendo o zôio dela, olha o sem sorte, olha o es-
 queleto lambendo o dedo
 o sapo engolindo o dado
 o dado no cu do lago, olha lá no fundo
 olha o abismo e vê
 eu vejo o homem, escuta, escuta, queria te contar
 esta estória, aquieta-te: (p.80-81).

Não só para afastar os profanos, esse acesso de imprecacões, tem um efeito posterior de quietude. Quanto a esse aspecto do ritual (as imprecacões), as palavras de Mary Douglas auxiliam-nos: "O ritual reconhece a potência da desordem. Na desordem da mente, nos sonhos, desmaios, frenesis, o ritual espera poder descobrir poderes e verdades que não podem ser alcançadas através de esforço consciente. A energia para comandar e poderes especiais de cura vêm àqueles que podem abandonar o controle racional por um tempo"¹⁷.

A reclusão em sua casa é um período marginal que separa o "caos", isto é, a morte ritual de um "renascimento". Este período oferece perigo porque é um estado de transição, portanto não é nem morte, nem ressurreição, é um estado indefinível, uma passagem em que o recluso está em perigo e causa risco ao profano. O comportamento anti-social é próprio da condição marginal do proscrito: "Ter estado nas margens é ter estado em contato com o perigo, é ter ido à fonte do poder"¹⁸.

A "porca" expressa a idéia de sujo, expressão ritual de importância para os ritos de reclusão (como é o rito da senhora D), para Hillé, "porca" tem outra dimensão, essa similari-

¹⁷ Pureza e Perigo, p.117-118.

¹⁸ Idem, p.120.

dade, "porca", aquela que fuça, procura o escondido, que busca o sentido, a origem das coisas e assemelha-se ao Menino-Porco:

Casa da Porca, assim chamam agora minha casa, fiquei mulher desse Porco-Menino Construtor do Mundo (p.63).

Diante da vila, das casas quase coladas, entre as gentes sou como uma grande porca acinzentada, diante de muitos a quem conheci sou uma pequena porca ruiva, perguntante, rodeando mesas e cantos, focinhando carne e ossatura, tentando chegar perto do macio, do esconso, do branco luzidio do teu osso (p.68).

Vamos encontrar o sentido simbólico da metáfora "porca" dentro do próprio texto. Sua semelhança com o Menino-Porco soa como um desafio ao deus, assemelhar-se a ele para decifrar seus mistérios, suas "maquinarias", para vencê-lo. Remete ao mito de Prometeu:

Porco-Menino, menino-porco, tu alhures algures acolá lá longe no alto aliors, no fundo cavucando, inventando sofisticadas maquinarias de carne, gozando o teu lazer: que o homem tenha um cérebro sim, mas que nunca alcance, que sinta amor mas nunca fique pleno, que intua sim meu existir mas que jamais conheça a raiz do meu mais ínfimo gesto (p.73).

O Menino-Porco joga e para conhecer a "raiz de seu gesto", a senhora D rouba o seu segredo, reconhece o gesto lúdico do criador, desafiando-o aceita o jogo. Lança-se à sorte e transpõe seu desafio no jogo das palavras, a sequência de advérbios ("alhures", "algures", "acolá", "lá longe no alto aliors") tal como se fazia nas escolas antigamente, além de ironizar o saber que elas transmitiam revela um assentimento do "faz de conta" do jogo. A inserção dessa atitude lúdica distancia da dor patética que se poderia tornar a problemática existencial de Hillê, o jogo alivia a dor, mas em contrapartida, absorve uma carga muito forte de seriedade, de dramaticidade,

o problema existe, as perguntas continuam, e o jogo passa a ser uma tentativa de acerto, um lance de dados que pode trazer a resposta.

3. Morte - iniciação por excelência

O tempo profano é constante ameaça, seu fluir destrói, corrói, leva definitivamente à morte. O tempo sagrado é cíclico, ao caos da morte segue-se a ressurreição - o "eterno retorno" acontece na repetição do ritual conforme Crippa, "ao ser celebrado, o rito retoma o contato com o tempo sagrado, refazendo um todo vivo, os elementos dispersos ao longo do tempo sucessivo"¹⁹. Hillé recolhe-se no tempo sagrado, repetindo gestos essencialmente ritualísticos:

Repeti gestos, palavras passos. Cruzei com tantos rostos, alguns toquei, que sentimentos eram Hillé quando cruzava tocava aqueles rostos? Te busquei Infinito, Perdurável, Imperecível, em tantos gestos palavras passos, em alguma boca fiquei, curva sinuosidade, espessura, gosto, que alma tem essa boca? E os gestos, meu Deus, como os tomei para mim: lerdos frívolos pausados recebendo o mundo, afoitos grotescos (p.98).

O ritual tem eficácia e reitera o ser, rompe com a sucessividade do tempo cronológico ao estabelecer o espaço sagrado e repetir rituais. Diz Eliade, "desejar reintegrar o tempo de origem é desejar não só reencontrar a presença dos Deuses mas também recuperar o mundo forte, recente e puro, tal qual ele era in illo tempore. É ao mesmo tempo sede do sagrado e nostalgia do Ser"²⁰, Hillé busca a totalidade do ser, seu deus

¹⁹ Mito e Cultura, p.159.

²⁰ O Sagrado e o Profano, p.80.

significa a Totalidade: o "Infinito, Perdurável, Imperecível".

A palavra tem o sentido sagrado, "in principio erat Verbum... et Deus erat Verbum", a palavra como "verbo" tem importância relevante no ritual, pronunciar a palavra, o som criativo de Deus, significa criar a coisa nomeada, fazer com que alguma coisa se manifeste:

e agora inventas nomes pai e mãe dizendo que eu os coloquei nas tuas cordas de dentro?
que eu fiz nascer o quê? (p.102)

Jamais um alvoroço de sons que não conheço (p.102)

Ou quando se ajoelha, os olhos rubros destilando vertentes:
acode-me, meu Pai, me lembro de tão pouco mas ainda sei que és Pai (p.98).

Finaliza o texto com a suprema iniciação: a morte. As lacunas de palavras representam graficamente a morte, a descontinuidade, em seguida reescreve completando as lacunas com palavras:

incrível	sol	morrendo
noite	dor	daqui a pouco
luz	palidez	amanhã
estranho	cães	sabem (p.106)

incrível o sol de hoje e ela morrendo
à noite ela tem muita dor e é noite daqui a pouco
na luz vê-se mais a palidez, ela resiste até quando?
até amanhã, disseram
estranho, os cães ficam todos ao redor, eles sabem sabem (p.106).

A morte de Hillé é a suprema iniciação, é a transição de um estado a outro, ao qual todos os outros rituais prepararam-na. Só a terceira pessoa fala, ainda é o fluxo de consciência de Hillé, mas a primeira pessoa cala. Ressurge outro ser, aquele que compreendeu, e o menino pela primeira vez se faz presente, faz-se "carne" e solenemente sacraliza-a perante os outros, revela sua "iluminação", ela deixa de ser a louca desgrenhada,

resgatada a Totalidade do ser: "um suto que adquiriu compreensão" (p.106) são as palavras do Divino que encerram a narrativa e põem fim à busca desesperada de Hillé - sua morte é seu renascimento.

4. Símbolos e nomes

A recorrência a símbolos presentes na obra que estudamos e a relação que estes têm com o mito exigem um estudo especial. Porém sabemos da impossibilidade de apreendermos a totalidade de significados que um símbolo expressa, pois ele sempre implica em algo vago, desconhecido ou oculto para nós²¹ além de seu significado manifesto e imediato. Tendo sempre em mente este aspecto indefinível e fugidio, temos consciência da limitação de nossas definições objetivas: "Os símbolos apontam direções diferentes daquelas que percebemos com a nossa mente consciente, e, portanto, relacionam-se com coisas inconscientes ou apenas parcialmente conscientes"²².

A presença dos símbolos em A Obscena Senhora D, explica-se por trazer em si, estados interiores da personagem, tendo em vista, principalmente ser uma narrativa onde o fluxo de consciência da personagem é ininterrupto.

Observamos que muitos símbolos se relacionam em seus significados, como também, outros aparecem em dois blocos contrários.

Valemo-nos do conceito de "sincronicidade" de Jung para penetrarmos no significado dos símbolos que aparecem no texto em estudo. Esse conceito "baseia-se na hipótese de um conhecimento

²¹ O Homem e Seus Símbolos, p.20.

²² Idem, p.90.

interior inconsciente ligar um acontecimento físico a uma condição psíquica, de modo que um determinado acontecimento que parece 'acidental' ou 'coincidente' pode, na verdade, ser psiquicamente significativo"²³, isto é, simultaneamente a um estado psíquico surgem acontecimentos que aparecem como paralelos significativos daquele estado subjetivo, a relação entre eles nunca é causal, mas seu significado comum²⁴.

A hipótese é a existência interior que se vai manifestar externamente através de um símbolo, isto quer dizer que o conhecimento interior vai manifestar-se externamente, e fã-lo-ã através de símbolos, pois estes são a linguagem do inconsciente.

A personagem Hillé encontra-se numa fase crucial da vida, o início da velhice, e segundo Jung, é nas fases cruciais do processo de individuação em que costumam aparecer acontecimentos "sincronizados"²⁵, o número sessenta (idade de Hillé), por ser múltiplo de quatro, também é símbolo da totalidade. No início da narrativa, como já vimos anteriormente, a personagem encontra-se fora de "centro", em abandono, esta perda de equilíbrio, equivale à "perda da alma" dos povos primitivos, quando acontece isso, o homem busca um "centro" a fim de retomar seu equilíbrio perdido. O abandono relaciona-se com o tema do labirinto, além de ser paralelo ao da morte e ressurreição.

O homem buscarã símbolos que tragam em si a possibilidade de contato com o que perdeu (o "centro", ou a totalidade), símbolos como a ponte, ou a escada, presentes n'A Obscena, a "ponte enterrada" refletem a idéia de separação, como a tam-

²³ O Homem e Seus Símbolos, p.291.

²⁴ Sincronicidade, p.94.

²⁵ O Homem e Seus Símbolos, p.211.

pinha é a decepção de não encontrar o "centro", a luz.

A trajetória da personagem indica o processo de individuação, sua peregrinação se faz através de lembranças da infância, juventude (seu passado) e também sua velhice (presente). A escalada na colina traz a esperança de que aquele "brilho" seja uma luz, talvez um cristal refletindo a luz do sol, símbolo de algo "eterno que alguns alquimistas comparam com a experiência mística de Deus dentro de nossas almas"²⁶. Hillé decepciona-se, porque aquele brilho era apenas uma tampinha, sua busca equivale à procura mística da pedra alquímica, algo impossível de achar, e a respeito do qual nada se sabe²⁷, "a pedra simboliza a experiência de algo eterno que o homem conhece naqueles fugazes instantes em que se sente inalterável e imortal"²⁸.

A morte dos dois peixes no aquário "coincidem" com a morte do marido (complementação de Hillé). O peixe, por sua vez, é símbolo de transcendência e profundidade, como eles morreram, podemos atribuir o sentido de impossibilidade de transcendência e o gesto de esfarelar os peixes de papel na água, relaciona-se com a desintegração e a morte.

"A contemplação de uma mandala deve trazer paz interior, uma sensação de que a vida voltou a encontrar a sua ordem e o seu significado"²⁹, a busca do "centro" equivale à busca da totalidade, e ao sentir-se fora deste "centro", Hillé vai buscar o que perdeu, localiza-se no vão da escada, que se relaciona à colina, ambos símbolos de ascensão espiritual, e pos-

²⁶ O Homem e Seus Símbolos, p.210.

²⁷ Idem, p.167.

²⁸ Idem, p.209.

²⁹ Idem, p.213.

sibilitam a comunicação com o alto. No final da narrativa mostra como "coincidência" de sua morte, o aparecimento do sol e do menino, ambos símbolos da totalidade, a "sincronicidade" de símbolos que expressam luz e totalidade.

Jô relaciona-se com Hillé na medida em que ambos são criaturas abandonadas pelo Deus longínquo, submetidos a duras provas morais, sofrimentos físicos, morte dos entes queridos, vítimas do jogo de um criador que apostou na sua criatura, que se posta humildemente diante do criador impassível, e confessa sua pequenez e nulidade³⁰, ambos se assemelham na dor, também adquirem compreensão, numinosidade. O símbolo do abandono relaciona-se com o labirinto e tem o mesmo aspecto que o do "objeto perdido", ambos são paralelos ao da morte e ressurreição³¹. O menino-louco ou o Menino-Porco, que representa Cristo, símbolo de totalidade, opõe-se a Hillé na medida em que ela é nada, nulidade; porém há relações de similaridade, quando ela mesma compara-se (como "porca" que "fuça", procura o "escondido") ao menino-porco. Com o menino-louco, inventando "maquinarias" para seu lazer, jogando com sua criatura, mostrando todo seu poder, é o Deus de Jô, que põe à prova sua criatura e esmaga-a com seu poder, ao mesmo tempo é forçado a ter a criatura como seu parceiro. A atitude de Deus é ambígua³², ao mesmo tempo que é cruel e injusto, quer ser amado, honrado e adorado como justo³³.

Na obra alternam-se o universo das águas e o universo seco. O primeiro relaciona-se à vida e origem de todas as coisas

³⁰Resposta a Jô, p.12-20.

³¹Dicionário de Símbolos, p.53.

³²Resposta a Jô, p.26.

³³Idem, p.26.

vivas do universo, como já vimos, mas também como elemento que dissolve as formas; o segundo representa a morte e está ligado à desagregação da matéria, a destruição da vida. Hillé rejeita (ritual de separação) o universo das águas enquanto ele significa vida, diz não: a peixes lustrosos, gerânios, maçãs, romãs, sumos, suculências, laranjas, café, aceita a água como elemento "dissolvedor" das formas e como purificador (lava as mãos); faz parte do universo seco: coisas baças, peixes pardos, frutas secas, sacos, ferrugem, esterco, e seu próprio barro (a carne) e palha. Só vai tocar novamente em "coisas vivas" no final da narrativa, para alimentar a senhora P, a porca que entra em sua casa, da qual ela cuida. Há similaridade entre este animal e a Senhora D, ambas são criaturas e sofrem, além da relação com aquela que "fuça", procura o "escondido". Além da porca, outros animais (búfalo, girafa, zebu) aparecem e Hillé identifica-se com eles, além de serem mamíferos (sangue quente), portanto relacionam-se com o elemento fogo³⁴, "o motivo animal simboliza habitualmente a natureza primitiva e instintiva do homem"³⁵.

Não podemos ignorar os nomes, pois não são nomes comuns e tendo em vista a carga simbólica na obra, a escolha dos nomes quer dizer alguma coisa. A própria autora respondeu, quando lhe escrevi perguntando sobre a escolha dos nomes. Hillé tem a ver com o seu próprio nome, Hilda, Hil Hil que em replay com dois L quer dizer colina, morro, e metaforicamente subida, esforço para alcançar. Hillé em iídiche tem a ver com doença, também tem a ver com o que disse Novalis "A vida é uma doença do espírito, uma doença apaixonada". Ehud, respondeu-me, encontrou

³⁴ Dicionário de Símbolos, p.80.

³⁵ O Homem e seus Símbolos, p.237.

na Bíblia e escolheu-o por ser um nome doce, secreto, e a pessoa tem que expirar para falar Ehud, é também um "nome generoso, daí o seu prana". Hillé é paixão no seu esforço para alcançar, para transcender a condição de pequenez humana até alcançar o inalcançável, até fazer presente o "eterno ausente".

Além desses significados ditados pela autora, Hillé também quer dizer "intestino" que traz a idéia de circulação e seu caráter de entranhas relaciona-se com o todo visceral, por sua forma relaciona-se com o labirinto e com a morte.

Hillé também significa a "protomatéria, símbolo do princípio passivo, feminino, primordial."³⁶

Tendo em vista todo o estudo que fizemos até agora sobre a personagem, concluímos que os vários significados de seu nome convergem. Vemos isso também como uma "sincronicidade", todas os elementos da narrativa confluem ao símbolo do labirinto e da morte formando uma unidade que circula em si mesma.

Pelas palavras de Hillé:

sábio é o que tu és, Ehud por que, senhora D? ao teu redor um tempo conhecido e palmilhado, o olhar de quem conheceu muito, e porque quis, desaprendeu (p.102).

Segundo Gershon Scholem, há uma relação direta entre Iehudá* Ha-levi, o mais judeu dos filósofos judeus, e a cabala. Intuitivamente a autora escolheu o nome Ehud que representa exatamente o que ela sentiu: o poder da palavra criativa.

³⁶ Dicionário de Símbolos, p.304.

*Grifo meu.

CAPÍTULO III

ALQUIMIA DA LINGUAGEM

1. A palavra mágica

A linguagem histiana brota na própria abstração, na sua origem. Hillê é obcecada pelo desejo de captar o segredo na sua nascente, desvendar o mistério de como surgem as palavras. Percebe o "umbigo", o "centro" onde elas estão como gêrmens em potencial, mas foge-lhe a compreensão desse caos primordial onde a palavra, fonte criadora do Universo, contém o mistério da origem de todas as coisas. Vemos uma busca febril numa dimensão que ultrapassa os limites da arte, uma perseguição apaixonada do "segredo das palavras" a fim de compreender o incompreensível. A palavra que deseja ser a ponte que fecharia, o abismo, ligaria os seres descontínuos entre si: "Este vínculo originário entre a consciência lingüística e mítico religiosa expressa-se sobretudo, no fato de que todas as formações verbais aparecem outrossim como entidades míticas, providas de determinados poderes míticos, e de que a Palavra se converte numa espécie de arquipotência, onde radica todo ser e todo acontecer. Em todas as cosmogonias míticas, por mais que remontemos em sua história, sempre volvemos a deparar com esta posição suprema da Palavra"¹.

A articulação do discurso se faz através da personagem

¹Linguagem e Mito, p.64.

Hillê, feita de memórias e desejos, que são o seu presente. A busca de um centro se processa a nível da linguagem, na medida em que procura sua origem, sua nascente, mas que lhe escapa. Há a percepção, mas foge-lhe a compreensão pela dificuldade de interpretar o que percebe:

escuto-me a mim mesma, há uns vivos lá dentro a-
lêm da palavra, expressam-se mas não compreendo,
pulsam, respiram, há um código no centro, um
grande umbigo (p.63-64).

Existe a busca do poder primeiro da palavra, antes do abismo entre a coisa nomeada e o nome, o sentido primordial, que o homem perdeu e deseja recuperar - o verbo criador. Hilda Hilst procura resgatar o sentido sagrado da palavra, sentido este que antecedeu o estético².

Penetrar no domínio desta linguagem hermética, carregada de símbolos, é um desafio e lança-nos diante do símbolo de uma mandala, que é construída pelo próprio estilo da autora em espiral e labiríntico, sempre à procura de algo, ou a morder a própria cauda se enrolando todo. Descobrir a origem da palavra equivale à descoberta da origem da criação, o "verbo" é o som criativo de Deus. Ele criou o mundo com a palavra, segundo o evangelho de S. João, o gesto criador de Deus é a Palavra, com ela Deus criou o mundo, como também a unidade do mundo se rompe com a confusão das línguas³.

"Possibilidade de dizer, e de criar nesse dizer, eis o que a palavra é, em sua primordialidade significativa e em razão de sua vinculação com a esfera do sagrado"⁴. O relato bíblico

²Arte e Mito, p.72.

³Mito e Cultura, p.102.

⁴Idem, p.98.

da Torre de Babel nos mostra que Deus confundiu e desuniu os homens multiplicando as línguas, desta forma os homens não se entenderam mais e houve a dispersão entre eles, a unidade do mundo se desfez. A palavra relaciona-se com organização do cosmo, perdendo a palavra, o homem perde-se em meio ao caos.

Como Prometeu, Hilda Hilst rouba a palavra do "Porco-Me-nino Construtor do Mundo" e com ela constrói seu mundo. Emitir o som, segundo a crença cabalística, é invocar a Lei da vibração - produz uma correspondência de manifestações em todos os campos de experiência. Cada som tem a sua cor correspondente, a emissão de um som provoca a manifestação de sua cor na mesma escala vibratória⁵. A palavra confere-lhe o poder do gesto criativo - a criatura torna-se criador:

morta serei fiel a um pensado que eu não soube ser, morta talvez tenha a cor que sempre quis, um vermelho urucum, ou um vermelho ainda sem nome tijolês-morango-sépia e sombra, a teu lado eu cromo feito em escarlatim (p.100).

Senhora D, teu som é o som do UMM, me assusta, sabes? (p.89).

que te importa o som de todos se tens o teu? digo-te que a treva há de invadir a luz que ainda tens se qual?
a ínfima, amarela, se persistires o escuro toma conta de tudo (p.95-96).

Conhecer a correspondência dos sons e cores é descobrir o segredo da manifestação das coisas, o segredo da criação: "O consenso da opinião cabalística considera o caminho místico para Deus como uma reversão do processo pelo qual emanamos de Deus. Conhecer estágios do processo criativo é também conhecer os estágios do nosso próprio retorno às raízes de toda existên-

⁵E o Verbo Propagou-se, p.85-88.

cia"⁶.

Hilda Hilst percorre as palavras detendo-se no seu som, no seu prana, o sopro que dá a vida, daí sua convicção mística da palavra, uma dimensão que ultrapassa os limites da criação literária, aproxima-a da Cabala: "Se tivéssemos hoje um profeta que nos mostrasse um mecanismo para afiar a razão natural e para nela descobrir formas sutis de nos desvencilharmos da corporeidade, não precisaríamos de todas estas ciências naturais além da nossa Cabala, derivada dos princípios básicos ou títulos das partes do sefer Ietzirâ que tratam das letras (e da sua combinação) ... Pois o Profeta nos instruiria nos segredos da combinação das consoantes e das vogais que se lhe interpõem, os meios pelos quais emanam os poderes secretos e ativos"⁷.

Os sons e as cores são interligados, onde há uma cor, há seu som correspondente (daí sua referência a Rimbaud). Ao enunciar-se um som, evoca-se uma cor. Saber usar os sons é compreender o segredo da própria criação. A crença cabalística é de que, ao pronunciarmos um som, suas vibrações partem de nós, como um centro, movimentam-se em círculos em todas as direções concebíveis e em todos os ângulos existentes até os limites de suas órbitas e depois voltam até nós, seu ponto de origem⁸.

O diálogo que se processa no fluxo de consciência de Hillé, atesta sua preocupação com o som místico, com a unidade e a correspondência das cores e sons:

Rimbaud tinha dezenove anos quando escreveu aquilo, é, mas é raro, moçoilos são fracotes no UMM (p.91).

⁶ Mística Judaica, p.21.

⁷ Idem, p.155.

⁸ E o Verbo Propagou-se, p.88.

me responde, filha, o concerto todo onde está?
me responde, Ehud, o concerto todo onde está (p.95).

Mas o quê? Quem? Quem ou quê seria Hillê tão duro e som? (p.101)

a vida, azul seboso, tu crias um caminho de dores para ti Hillê, o coração e o UMM também são ilusões, descansa. não posso, as coisas pulsam, tudo pulsa, há sons o tempo inteiro, tu não ouves? os sons da cor, teu som, Ehud como é o meu som? (p.88).

A nostalgia da palavra perdida alimenta o desejo de estar no "centro", isto é, de voltar à origem, ultrapassar a condição humana retomando o poder, o Ser. O ato criativo da palavra articula-se com a mística, a "magia evocadora", o "som governando o sentido"⁹. Deus é o centro, meta nunca alcançada a não ser pelo processo de criação da palavra, pelo "verbo" criador.

2. O Ludismo Hilstiano

Hilda Hilst constrói o mito de um jogo cósmico? ou faz um jogo do mito? Repete a ação lúdica do Menino-Louco Construtor do mundo? Constrói o mito e também o jogo?

Enquanto mito, existe a aproximação do real, a consciência mítica; enquanto jogo, existe a fuga para o ilusório e a consciência do "faz-de-conta". A paixão do jogo pode levá-lo a acreditar, a ponto de alcançar a consciência mítica, só que os caminhos não foram os mesmos, um foi a crença na verdade, outro, a descrença na verdade. Existe sempre uma fresta na passagem do jogo ao mito, ou do mito ao jogo.

Mesmo que seja imitação de um jogo, não lhe tira a soleni-

⁹ Estrutura da Lírica Moderna, p.50.

dade e seriedade do mito, ela imita a ação cosmogônica do "Menino-louco", isto é, aceita o jogo. Surge o brincar com o saber transmitido pela Escola, pela Igreja, pela tecnologia, e mesmo com aprender natural de uma criança com todos os seus sentidos, de uma forma mítica, identificando-se com outros seres. Este "ensinar" responde às perguntas de Hillé? Dã-lhe a chave dos mistérios? Ou é um engodo? Quem ensina? Os padres? que são também homens como "outro qualquer", cheios de perguntas. Então o "brincar", participar deste faz-de-conta do grande jogo, é a última alternativa, o lançar dos dados. Que deus é esse que abandona sua criatura e "brinca" com ela? Que inventa "maqui-narias" para seu lazer? Hillé aceita o desafio.

São duas palavras diretamente ligadas ao jogo: paixão e ilusão, que nos dão a chave para entender A Obscena Senhora D. Por que o ludismo? Nos brinquedos e jogos, não encontramos o mito? Regras e repetições que buscam ordenar o cosmos, dominar o caos. "O próprio jogo, como Huizinga mostrou, pertence, nas suas formas mais elevadas à celebração do eterno. As suas regras refletem precisamente a intenção do mito de emprestar perfeição à vida imperfeita e confusa, de dominar o caos e de incluir o espectador como comparsa nesse mundo, transformando-o e enfeitando-o"¹⁰. E é essa possibilidade de dominar o caos, de ordenar, que o jogo oferece e que também o mito proporciona.

Compreender o jogo do menino louco, talvez seja possível, articulando o mesmo jogo, isto é, com as mesmas regras. Quem não conhece o jogo sente uma dose de perversidade naquele que conhece as regras e esconde-as. Descobrir as regras para poder jogar é o primeiro desafio, aceitá-lo significa aceitar o jo-

¹⁰ Arte e Mito, p.83.

go, significa arriscar:

Sô isso, Senhora D? compreender o jogo brinquedo do Menino Louco, pensa um pouco, Hillê, pensa no sinistro lazer de uma criança louca, ou pensa em crianças brincando com gatinhos, com ratos, com tristes cadelas vadias, ô vinde a mim as criancinhas, que sabemos nós de criancinhas? (p.62-63)

A enunciação de animais de estimação associados ao sadismo infantil, como o menino louco é sádico ao inventar "maquinarias" de carne para seu lazer.

Surge, porém, uma dificuldade, pois existe uma diferença fundamental entre o jogo e o mito, neste há a crença e aproximação do "real"; no jogo há a consciência do faz de conta e afastamento do "real", Huizinga diz que esse "faz de conta" transforma-se numa espécie de "consciência mítica", isto é, o homem começa "brincando de canguru" e acaba acreditando que é um canguru, aproximando-se assim do real.

Encontramos n'A Obscena uma dupla subversão, o jogo que resvala para o mito e este para o jogo. Poderíamos explicar esta "passagem" do lúdico ao sério como um "limiar", um campo perigoso que possibilita a comunicação entre as duas esferas lúdico (o profano), e mítica (o sagrado). Neste campo, há a incerteza pela alternância do tom trágico, dramático ao tom lúdico, que adquire a consciência do "faz de conta" do jogo, leviano, inconseqüente e aleatório. Somente depois da separação dos elementos que indicam o lúdico e o sério, deixa de existir a incerteza, vale dizer, misturando os tons, surge uma espécie de "caos", o indiferenciado onde tudo existe em potência. É na passagem do tom sério e dramático para o tom lúdico, onde há a desconfiança de que tudo não passa de um jogo, de um "faz de conta". Neste momento da perda da crença, surgem os jogos

de palavras - o ludismo Hilstiano - a situação dramática da criatura em contraste com a suspeita de que tudo não passa de um jogo do criador, nascendo daí, uma imitação do próprio jogo divino. A referência bíblica a Jô, exemplo de fé, mostra-nos esta situação da criatura e a atitude incompreensível do criador:

e como é essa coisa de nos deixar a nós dentro da miséria? que amor é esse que empurra a cabeça do outro na privada e deixa a salvo pela eternidade sua própria cabeça? e o que Ele fez com Jô, te lembrás? (p.97).

O jogo de palavras é a inserção da atitude lúdica, o deus "brinca" com os homens, o homem "brinca" com as palavras, isto é, o homem vai fazer com a sua criação o que deus faz com sua criatura - o homem: ambos brincam com sua própria criação. O ato criativo torna-se lúdico.

Apesar de todos os pontos em comum na estrutura do jogo e do mito (que Huizinga mostrou), a consciência do "faz de conta" e a "inserção no real" vão sempre identificar um e outro. No jogo existe a profanação do sagrado na medida em que ele "finge". A fuga do "real" do jogo é a fenda que o separa do mito. A postura diante do "real" confere ao jogo e ao mito uma identidade ontológica diferente. O "sagrado" existente no jogo (de que fala Huizinga), sempre vai ser diferente do mito, porque a "sacralização" nasce do próprio jogo e não do "objeto", ou "idéia" que ele representa no seu "faz de conta".

No mito é reatualizada uma ação dos deuses, existe a crença, acredita-se nesta verdade: "assim fizeram os deuses", por isso é mito. Se não existir a crença de que aquilo seja a

verdade, deixa de existir o mito, passa a ser fábula. Fazer de conta que é verdade, penetra-se em território lúdico.

No jogo existe a consciência do "faz de conta", o fato de absorver e apaixonar os participantes não lhe confere a natureza do caráter sagrado mítico. Não há um objeto hierofânico ou cratofânico no jogo, suas regras é que são "sagradas" e com a quebra destas regras, deixa de existir o jogo, como já vimos, o mito deixa de existir com a descrença. O ritual torna-se sagrado não por si mesmo, mas pelo que ele representa; o jogo torna-se "sagrado" por suas regras, ou melhor "pelo seu ritual", construído por suas regras. A "fuga do "cotidiano" (para Huizinga) equivale à fuga do "real"; porém a concepção mítica, a "fuga do cotidiano" não equivale à fuga do "real", mas a in-sersão no "real"¹¹. Não podemos usar, em se tratando de mito, real e cotidiano como sinônimos.

Ambos podem fugir do cotidiano, mas o mito penetra no real, e o jogo no irreal se a ação do Deus for lúdica, a imitação de Seu gesto vai ser MITO.

Existe em A Obscena o mito do jogo cósmico, que é mito, o mito do jogo, também há o jogo, o "faz de conta" das "verdades" que nos são transmitidas pela escola e Igreja. O mito existe para explicar algo, um mistério, uma origem. Lévi-Strauss e Freud dizem que o mito existe para superação do conflito, pelo menos a nível simbólico. A razão do jogo, Huizinga confessa que não existe. Também em se tratando da razão de ser, o jogo e o mito diferenciam fundamentalmente.

¹¹Mito e Metafísica, p.31 e 32.

Apesar de terem características formais semelhantes, o jogo e o mito podem ser facilmente identificados no texto quando jogo ou quando mito.

O jogo "introduz na confusão da vida e na imperfeição do mundo uma perfeição temporária e limitada, exige uma ordem suprema e absoluta"¹². Esta característica do jogo aproxima-o do mito: ambos procuram ordenar o caos.

Podemos acompanhar em toda a narrativa uma luta entre o jogo e o mito, explicando melhor, durante o desenrolar do rito (que constrói o mito) emerge o jogo. A procura de um centro, por exemplo, é uma atitude mítica e no momento em que Hillé tenta localizar esse centro e ele "foge", nasce o jogo do esconde-esconde, mesclam-se o jogo e o mito:

Desamparo, abandono, desde sempre a alma em vaziez, buscava nomes, tateava cantos, vincos, acariciava dobras, quem sabe se nos frisos, nos fios, nas torçuras, no fundo das calças, nos nós, nos visíveis cotidianos, no ínfimo absurdo, nos mínimos (p.61)

no sopro de alguém, num hálito, num olho mais convulsivo, num grito, num passo dado em falso, no cheiro quem sabe de coisas secas, de estrume (p. 62).

O deus se esconde, ele "brinca" de esconde-esconde, Hillé deve achá-lo, encontrar o "objeto" que se esconde faz parte do jogo e se ela o procura, significa que aceita suas regras, entra no jogo, no "iludir-se", no "faz de conta". Ele não está em todos os lugares como dizem os catecismos? Hillé oscila entre a crença e o faz de conta.

O ritual de separação, por sua vez, interpenetra-se por um ludismo exemplar, onde se sucedem inúmeras negações e palavras

¹² Homo Ludens, p.13.

com relação de contigüidade. Jogo e mito encontram-se nessa linha limítrofe e perigosa, onde nasce um rito lúdico:

não quero mais ver coisa muito viva, peixes lustrosos não, nem gerânios maçãs romãs, nem sumos, suculências, nem laranjas (p.62)

Também não compreendo o corpo, essa armadilha, nem a sangrenta lógica dos dias, nem os rostos que me olham nesta vila onde moro (p.63)

o Outro ninguém sabe, Hillé, Ele não te vê, não te ouve, nunca soube de ti (p.89)

deves ouvir Mussorgsky, nem sonatas, nem trios, nem quartetos de cordas, só vida, palpitação. (p.89)

eu Nada, eu nome de Ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa (p.99)

não fales assim, não o ódio agora, o ódio não (p.83)

nada me entra na alma, palavras grudadas à página, nenhuma se solta para agarrar meu coração, tantos livros e nada no meu peito, tantas verdades e nenhuma em mim (p.83)

A ameaça que representa a invasão dos "profanos", provoca em Hillé também uma defesa de caráter lúdico - os ultrajes que chamam a atenção para o ridículo do outro¹³. O mítico novamente passa ao lúdico, numa aparente gratuidade ofensiva:

he he Luzia, teu traseiro também assusta muita gente
teu cu também, tua faccia
tua boca repelente sem dente também
credo a vizinha endoidou
olha a freira passando
olha o doutor com a madama dele
olha o cruzaço da madama do doutor (p.68)

o pó o pinto do socô o esterco o medo, olha a cançãozinha dela, olha o rabo da víbora, olha a morte comendo o zóio dela, olha o sem sorte, olha o esqueleto lambendo o dedo (p.80)

¹³ Homo Ludens, p.74.

Essa atividade lúdica remete a brincadeiras de crianças numa determinada idade, além do ritmo lembrar canções populares. A palavra "dado" refere-se claramente ao jogo de azar, ao risco do aleatório, também é uma palavra comum às cartilhas de alfabetização. "É extraordinária a importância do papel que estas fanfarronadas e ultrajes ocupam nas mais diversas civilizações. Seu caráter lúdico é indiscutível, basta lembrarmos do comportamento dos garotinhos para classificarmos esses torneios de insultos como uma forma de jogo"¹⁴.

O enigma surge na ocasião da morte do pai de Hillé: ele transfere-lhe de maneira solene três palavras, que ela deverá guardar na sua arca. O enigma me parece ser o elemento lúdico que mais se aproxima do mito, confundem-se. Sua presença em A Obscena atinge uma espécie de comunhão de lúdico e do mito, a ponto de não os distinguirmos. Umberto Eco justifica o enigma: "O saber se coloca, amiúde, sob a forma de enigma, justamente porque a enigmística é aguda consciência lúdica das potências combinatórias gratuitas da linguagem"¹⁵. Huizinga coloca o enigma como um "elemento ritualístico da mais alta importância, sem deixar de ser essencialmente um jogo"¹⁶.

O absurdo de pensar o não-centro, o sem-sentido, o sem-deus do jogo, aparece nas "tarefas" impossíveis a que Hillé se propõe: "toma esta peneira e colhe a água do rio", "condensa a névoa e fundura e constrói uma casa" (p.80), só acentuam sua existência sem sentido, sua busca inútil de encontrar o Outro, que no jogo lhe escapa. Ela não aceita o jogo como um brinque-

¹⁴ Homo Ludens, p.74.

¹⁵ Sobre os Espelhos e Outros Ensaaios, p.280.

¹⁶ Homo Ludens, p.125.

do, mas como um tormento, o "centro" que tanto procura, lhe escapa. Essas tarefas remetem aos contos de fada, também a lendas religiosas.

Todos conhecem o que se conta sobre o encontro de São Francisco de Assis com o menino na praia colhendo a água do mar com a peneira. Existe analogia entre esta lenda com a busca impossível e apaixonada de Hillé:

Hillé, toma esta peneira e colhe a água do rio, com ela, olha, Hillé, aqui tens a faca, corta com ela a pedra, pedaço por pedaço, depois planta e vê se medra, olha, Hillé, aqui tens o pão mas só podes comê-lo se dentro dele encontrares o grão de trigo inteiro, e de quem o colheu a própria mão, olha, Hillé aqui tens a tocha e o fogo*, engole, e assim veremos o que se passa nos teus olhos. Olha Hillé a face de Deus (p.80)

O jogo com as palavras imita o Menino-Louco, ao mesmo tempo que funciona como exorcismo do jogo incompreensível do "Porco-Menino Construtor do mundo, e também soa como um desafio ao deus:

te olhar é adentrar-se na vertigem do nada, iremos juntos num todo lacunoso se o teu silêncio se fizer o meu, por isso falo falo, para te exorcizar, por isso trabalho com as palavras, também para me exorcizar a mim, quebram-se os duros dos abismos, um nascível irrompe nessa molhadura de fonemas, sílabas, um nascível de luz, ausente de angústia (p.85)

O exorcismo é eficaz, pois os sons trazem a umidade, que como vimos anteriormente, fazia parte da juventude de Hillé, perdendo-a na velhice. A palavra tem o efeito mágico de trazer a vida - luz e umidade. A atividade lúdica com as palavras, a repetição causa um certo efeito místico e transforma-se numa oração. Novamente a gratuidade do lúdico resvala ao mítico.

Percorrer e repetir os sons, pronunciar com prazer, sem dúvida que essa "molhadura de fonemas", de diferentes línguas,

*Grifo meu.

é essencialmente lúdica e tem um efeito poético além do efeito místico:

espio-me curvada, winds flowers astonished birds,
my name is Hillê, mein name madame D, Ehud is
my husband, mio marito, mi hombre, o que é um
homem? (p.64)

medo e mulher, tocaste las cumbres del amor (p.
84)

turva e inundada de ti repetia palavras: rocio,
júbilo, hermosura, remolino, sconvolgente, Hillê
sconbussolata, Hillê perduta (p.85)

A ausência do "centro" traz angústia e incerteza. O sem sentido do jogo provoca desarticulação. Hillê não aceita o jogo alegre de Nietzsche, mas incorpora a angústia do ser bipartido de Platão, o homem incompleto, que busca eternamente sua metade perdida, deseja sua totalidade. Ela percebe que faz parte do jogo, monta, então, o seu jogo de linguagem:

Só isso, senhora D? Compreender o jogo brinquedo
do Menino Louco, pensa um pouco, Hillê, pensa no
sinistro lazer de uma criança louca (p.62-63)

Há na linguagem uma dissonância montada num jogo de tensão e desarticulação. Às vezes há falta de pontuação e a linguagem acelera-se. Ou aparecem linhas incompletas, também sem pontuação. Trechos com muitos adjetivos e poucos verbos e substantivos, mais adiante os adjetivos tornam-se escassos e abundam os substantivos. Como as linhas incompletas, as palavras em coluna no final da narrativa representam o vazio, o abismo, a descontinuidade.

Poderíamos dizer que o vazio é sua grande obsessão, pois além da disposição gráfica das palavras nas linhas e na página, Hillê espia pelas frestas, pela janela, passa a maior parte de seu tempo no vão da escada, o grande vazio do abismo, o funil

dos olhos - os vazios surgem de todas as formas. O abismo se fecharia com uma ponte, este elemento que liga dois lados descontínuos, é a palavra, como também ela serve para "exorcizar" ou mesmo destruir, a palavra tem poder.

A seguir transcrevemos um trecho a fim de observarmos o estilo em espiral da autora e a própria personificação da palavra:

Abro a janela enquanto ele se afasta, invento rouquidões, grunhidos coxos, uso a máscara de focinhez e espinhos amarelos (canudos de papelão, pintados pregos), respingo um molho de palavões, torpes, eruditos, pesados como calcários alguns, outros finos pontudos, lívidos, grossos como mourões para segurar touros nervosos, secos como o sexo das velhas, molhados como o das jovens cadelas, fulguerosos encachoeirados num luxo de drapajamento, esgoelo e toda vizinhança se afasta da janela, vagidos de criança, roncoss, latidos, depois com estrondo me fecho. (p.70-71)

Dividimos o trecho em três momentos: No primeiro momento até "pregos", há quatro verbos (abro, afasta, invento, uso); sete substantivos (janela, rouquidões, grunhidos, máscara, espinhos, canudos, pregos); três adjetivos (coxos, de focinhez (loc. adj.), amarelos). Os substantivos predominam e têm papel mais importante, indicam sons animais e a máscara também mostra um animal. A carga é fortemente agressiva, é a bruxa louca que emite grunhidos animais com máscara assustadora. Quanto aos adjetivos, não modificam a natureza animal dos substantivos. Pode-se observar que no aspecto fonético, predominam as guturais (cinco) /K/ /G/ (nos substantivos), aparecem quatro oclusivas /P/ /D/, as oclusivas e guturais alternam-se às nasais /m/ /n/ /ñ/, há também os encontros consonantais, gutural e rolante: /GR/, fricativa e gutural: /SK/, fricativa e oclusiva: /SP/, oclusiva e rolante: /PR/, não é difícil "escutar" rugidos e grunhidos, os ruídos

que uma fera produz, nos sons dessas consoantes nessas aliterações. Portanto ela "diz" através do aspecto fonético, o que diz no semântico e no sintático. Todos aspectos se auxiliam, imbricam-se.

No segundo momento, que vai de "respingo" até "drapejamento", aparecem quatorze adjetivos (torpes, eruditos, pesados, finos, pontudos, lívidos, grossos, nervosos, secos, molhados, jovens, fulguerosos, encachoeirados, de drapejamento (loc. adj.), oito substantivos (palavrões, calcâreos, touros, mourões, sexo, velhas, cadelas, luxo), dois verbos (respingo e segurar). O verbo "respingo" abre caminho para o substantivo "palavrões", o verbo "segurar" não tem a importância de "respingo", pois a preposição "para" que o antecede, estabelece uma relação de consequência. Os adjetivos que se seguem referem-se todos a "palavrões", a linguagem, então, desacelerase, como se a qualificação "travasse" a velocidade, detendo-se na textura, peso, espessura, umidade, cor, luminosidade e movimento que os adjetivos expressam. "Palavrões" ganha vida, alma. Excetuando esse substantivo, os outros que aparecem nesse momento, são acompanhados pela conjunção subordinativa "como", que os coloca apenas como uma comparação ao adjetivo expresso anteriormente: "pesados como calcâreos", "secos como o sexo das velhas", "molhados como o das jovens cadelas", portanto, eles perdem "importância" diante de "palavrões". Observamos que respingo + palavrões + adjetivos têm maior importância e que os adjetivos têm o papel de "animar" "palavrões", isto indica que tudo gira em torno de "palavrões".

O terceiro momento, vai de "esgoelo" até "fecho" apresenta três verbos (esgoelo, afasta, fecho), seus substantivos (vizinhança, janela, vagidos, roncos, latidos, estrondo) e uma

locução adjetiva (de criança). O primeiro verbo, único intransitivo do trecho transcrito, como que encerra repentinamente a profusão de gritos de Hillé, "esgoelo" dá por finalizada uma sessão, depois é o "afastar-se". O verbo que encerra definitivamente é "fecho" e opõe-se em sentido ao verbo que inicia a "sessão": "abro", sendo que o objeto vai ser "me" (fecho-me), substituindo "janela" (abro a janela), porém já sabemos que existe relação entre "janela" e a própria personagem, "esse teu fechado tem muito a ver com o corpo" (p.64), disse Ehad, e confirma-nos o estudo que fizemos em capítulos anteriores sobre "limiar" e limites. Nessa última parte, há apenas uma locução adjetiva, predominam os substantivos, mas eles perdem a força, porque não se concentram num só, como "palavrões", por exemplo, há pessoas, crianças e cães que se afastam, todos tomam várias direções e os ruídos enfraquecem, distanciam-se. Enquanto que a força se concentra nos verbos, e o fechar a janela com o "estrondo", "me fecho" mostra um corte, uma ruptura: a de Hillé com os outros. "Vagidos", "roncos", "latidos" são ruídos que se distanciam de Hillé. Separam-se o "profano" e o "sagrado". O trecho mostra-nos também o estilo em espiral da autora, "abro a janela" - "me fecho" são os dois pontos do círculo que se encontram, a serpente que morde a própria cauda.

O jogo de palavras surge como um exorcismo, algo que nasce do nada e expelle a angústia de saber-se nada, ao mesmo tempo, a procura apaixonada de captar o todo, no estilo labiríntico e nas palavras:

às vezes queremos tanto cristalizar na palavra o instante, traduzir com lúcidos parâmetros centelha e nojo (p.82)

Outra forma de "brincar", podemos observar nesse clímax abaixo, a seqüência de palavras vão-se tornando com o sentido mais fechado, o corpo se curva até fechar um círculo. Também aqui emerge o símbolo de uma mandala, que remete ao "centro", à interiorização, o encontro dos dois pontos do círculo:

doce curva comprimindo uma haste, verticalidade
sempre reprimida, cancela, trinco, toco cadeado.
(p.69)

O jogo também se processa na multiplicidade de línguas: erótica (quando rememora o passado), obscena, agressiva (quando se relaciona com as pessoas da vila ou fala do mundo exterior, do homem, o "Grande Carrasco do Nojo"), erudita (quando fala na sua própria voz o presente). Essa mistura encontramos no próprio título A Obscena Senhora D. A obscenidade ao lado do transcendente choca o leitor pela dissonância, o divino "deveria" ser abordado numa linguagem "limpa", suave, espiritual, H.H. usa uma linguagem caótica, carnal, escura, agressiva ao lado da erudita. Tudo isso causa no leitor o mesmo impacto de uma cratofania diante de um primitivo, assim a autora mantém o leitor "profano" afastado na medida em que a prosa é encarada como uma prosa incompatível com a "pureza" do transcendente.

A obscenidade para Hillé é lucidez, a vida "uma aventura obscena, de tão lúcida". Senhora D, a Teófaga incestuosa que se deita com o pai, que come o seu Deus com volúpia, que devora o Cristo, a Porca que chafurda no Infinito foge a compreensão do crente cristão.

CONCLUSÃO

Neste estudo acompanhamos a trajetória da personagem Hillé que inicialmente se posiciona numa situação de abandono, criatura esquecida pelo seu criador. Em meio ao caos ela sente a necessidade de situar-se "dentro", escolhe o vão da escada que passa a ser o local "sagrado", diferente ontologicamente de outros espaços. Esse ato representa, em escala microcômica, a fundação do mundo.

Tratamos dos rituais executados pela personagem quando se sente ameaçada pela morte e desagregação. O mito é construído através desses rituais. Hillé protege o espaço que elegeu como sagrado, através de ritos de separação, afastando os profanos com seus gritos e máscaras que usa quando abre a janela e faz ver-se pela vila. Esse comportamento agressivo vai torná-la proscrita, provocando reações de fascínio e pavor nas outras pessoas: torna-se tabu. No seu isolamento executa rituais que a preparam à consagração - levita, transcendendo à condição humana. Quando Hillé morre, o Menino-Porco finaliza o ritual com

as palavras "um susto que adquiriu compreensão", sacralizando-a perante os outros, a morte muda sua condição ontológica, deixa de ser a louca desgrenhada, a senhora P, a senhora D, o Nada. No mesmo capítulo estudamos os símbolos e nomes presentes na obra, buscando suas relações.

Finalmente abordamos a linguagem do ponto de vista místico, isto é, a palavra no seu sentido primeiro e mágico de "verbo criador". Num circular de tons dissonantes a autora constrói a linguagem imitando o gesto lúdico do Menino-Porco-Construtor do Mundo - é aí que se efetua o encontro: a morte iniciática representa a mudança ontológica do ser, o momento da compreensão acontece com a aquisição da "palavra", que equivale ao roubo do Fogo da Forja dos deuses executado por Prometeu, como ele, Hillé torna-se alquimista.

A prosa hilstiana gera inquietude porque entrelaça forças opostas, procurando traduzir simultaneamente os contrários presentes na totalidade. A dissonância de tons e de vozes procura expressar a ambivalência do sagrado, mostra o todo através de fragmentos, como a própria autora diz "traduzir com lúcidos parâmetros centelha e nojo".

Há uma estreita relação dessa linguagem multiforme com o mito. A prosa de Hilda Hilst provoca no leitor a mesma reação de um primitivo diante de uma cratofania: fascínio e horror. A autora resgata a palavra mágica - o espírito que tudo criou. Adentrar nessa prosa inquietante é mergulhar no abismo, no caos informe onde pululam todos os gérmenes em potencial, sofrer nesse escuro e dele fazer parte, ser nada e mover-se com paixão no incansável esforço de criar um mundo apenas com a PALAVRA.

O que mais fascina é a genialidade com que a autora trabalhou sua obsessão: o labirinto (com toda a implicação simbólica) aparece no nome de Hillé, nos símbolos, no rito, na própria história da personagem a manifestação dessa obra visceral, desse grande intestino no qual circulamos, morremos e renascemos outros - porque após a morte iniciática nos tornamos diferentes.

BIBLIOGRAFIA

a) Textos teóricos

BACHELARD, Gaston. O Direito de Sonhar. 2.ed. São Paulo, Difel, 1986.

BATAILLE, Georges. O Erotismo. Trad. João Bernard da Costa, Lisboa, Moraes Editores, 1968.

CAILLOIS, Roger. O Mito e o Homem. Trad. José Calisto dos Santos, Lisboa, Edições 70, 1972.

CASSIRER, Ernst. Linguagem e Mito. 2.ed. São Paulo, Perspectiva, 1985.

CIHLAR Many, F.R.C. Místico em Oração e o Verbo Propagou-se. Rio de Janeiro, Ed. Renes, 1980 (Biblioteca Rosacruz).

CRIPPA, Adolfo. Mito e Cultura. São Paulo, Convívio, 1975.

DERRIDA, Jacques. A Escritura e a Diferença. São Paulo, Perspectiva, Coleção Estudos.

DOUGLAS, Wary. Pureza e Perigo. São Paulo, Perspectiva, 1966.

- ECO, Humberto. Sobre os Espelhos e Outros Ensaios. Trad. Beatriz Borges, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989.
- _____. A Estrutura Ausente. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- ELIADE, Mircea. Mito e Realidade. 2.ed. São Paulo, Perspectiva, 1986.
- _____. O Sagrado e o Profano. Trad. Rogério Fernandes, Lisboa, Livros do Brasil, 1965.
- _____. Tratado de História das Religiões. Lisboa, Cosmos, 1977.
- _____. Ferreiros e Alquimistas. Trad. Roberto Cortes de Lacerda, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979.
- FRIEDRICH, Hugo. Estrutura da Lírica Moderna. Trad. Marise M. Curioni, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1978.
- GRASSI, Ernesto. Arte e Mito. Trad. Manuela Pintados Santos, Lisboa, Livros do Brasil, 1965.
- GUSDORF, Georges. Mito e Metafísica. Trad. Hugo de Primio Paz, São Paulo, Convívio, 1979.
- HUGO, Victor. Do Grotesco e do Sublime. Trad. Célia Berrec-tine, São Paulo, Perspectiva, s.d.
- HUIZINGA. Homo Ludens. São Paulo, Perspectiva, Ed. USP, 1971.
- JUNG, Carl G. O Homem e Seus Símbolos. 6.ed. Trad. Maria Lú-cia Pinho, Rio de Janeiro, 1987.
- _____. O Símbolo da Transformação da Missa. 2.ed. Trad. Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha, Petrópolis, Vozes, 1985.
- _____. Sincronicidade. 2.ed. Trad. Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha, OSB, Petrópolis, Vozes, 1985.

- _____. Resposta a Jô. 2.ed. Trad. Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha, OSB, Petrópolis, Vozes, 1986.
- NUNES, Benedito. O Dorso do Tigre. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro. "O Seco e o Molhado: A Transsubtanciação do Regional no Romance de Clarice Lispector" in Travessia, nº 14, Florianópolis, Ed. da UFSC, 1º semestre de 1987. p.96-114
- PANDOLFO, Maria do Carmo Peixoto. Subterrâneos do Texto. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1985.
- PAZ, Otávio. O Arco e a Lira. Trad. Olga Savary, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.
- _____. Os Filhos do Barro. Trad. Olga Savary, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- PLATÃO. O Banquete ou do Amor. 3.ed. Trad. Prof. J. Cavalcante de Souza, São Paulo, Difel, 1986.
- RAMOS, Maria Luisa. Fenomenologia da Obra Literária. Rio de Janeiro, São Paulo, Florense.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina. Dicionário de Teoria da Narrativa. São Paulo, Ática, 1988.
- ROSENFELD, Anatol. Texto/Contexto. 4.ed. São Paulo, Perspectiva, 1985.
- ZILBERMAN, Regina. Do Mito ao Romance. Caxias do Sul, UCS-EST, 1977.

b) Textos sobre a Obra Estudada

COELHO, Nelly Moraes. "A Obscena Senhora D. Agonia entre o Sagrado e o Profano". In: Jornal de Letras, nº 382, jun. 1983.

RIBEIRO, Leo Gilson. "Mais uma obra de Hilda Hilst. Com todos os Superlativos". In: O Estado de São Paulo, São Paulo, 20 nov. 1982.

TAIAR, Cida. "A 'difícil' Hilda Hilst lança seu 15º livro". In: Folha de São Paulo, 23/11/82, p.33.

c) Obras de Hilda Hilst

- POESIA

Presságio. São Paulo, Revista dos Tribunais, 1950.

Balada de Alzira. São Paulo, Edições Alarico, 1954.

Balada do Festival. Rio de Janeiro, Jornal das Letras, 1955.

Roteiro do Silêncio. São Paulo, Anhambi, 1959.

Trovas de muito amor para um amado senhor. São Paulo, Anhambi, 1959. São Paulo, Massao Ohno Editora, 1961.

Sete Cantos do Poeta para o Anjo. São Paulo, Massao Ohno Editora, 1967.

Poesia 1959/1967. São Paulo, Editora Sol, 1967.

Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão. São Paulo, Massao Ohno Editora, 1974.

Poesia (1959/1979). São Paulo, Editora Quiron - INL, organizada por Nelly Novaes Coelho, 1980.

Da Morte, O das Mínimas. São Paulo, Massao Ohno - Roswitha Kempf Editores, 1980.

Cantares de Perda e Predileção. São Paulo, Massao Ohno - M. Lydia Pires e Albuquerque Editores, 1983.

Poemas Malditos, Gozosos e Devotos. São Paulo, Massao Ohno - Ismael Guarnelli Editores, 1984.

- TEATRO (inédito)

A Possessa, 1967.

O Rato no Muro, 1967.

O Visitante, 1968.

Auto da Barca de Camiri, 1968.

O Novo Sistema, 1968.

As Aves da Noite, 1968.

O Verdugo, 1969 (Prêmio Anchieta, 1969).

A Morte do Patriarca, 1969.

- FICÇÃO

Fluxofloema. São Paulo, Editora Perspectiva, 1970.

Qadós. São Paulo, Edart, 1973.

Ficções. São Paulo, Edições Quiron, 1977.

Tu Não Te Moves de Ti. São Paulo, Livraria Cultura Editora, 1980.

A Obscena Senhora D. São Paulo, Massao Ohno, 1982.

Com os Meus Olhos de Cão e outras novelas. São Paulo, Brasiliense, 1986.

ANEXO

LEVANTAMENTO FEITO EM FICÇÕES E COM MEUS OLHOS DE CÃO DE HILDA
HILST

O QUE HILDA HILST ESCREVEU SOBRE A PALAVRA:

EM FICÇÕES

"gostaria de te dizer do secreto das palavras" (p.4).

"fêcundo e odioso pode ser o grito de quem jamais ouviu sua própria palavra" (p.6).

"Mora Fuentes, o mais amigo, o único que parece suspeitar porque eu digo" (p.10).

"vais desenhar, Riolo, nem que eu morra, vais desenhar o que tu queres dizer com a maldita palavra" (p.11).

"é fruto de carne que deve ser comprimido junto ao coração, se esse fruto-futuro se colar à tua carne, vão nascer palavras aí de dentro, extensas, pesadas, muitas palavras, construção e muro, e adagas dentro da pedra, sobretudo palavras, construção e muro, e adagas dentro da pedra, sobretudo palavras antes de usares a adaga, metal algum pode cavar mais do que a pá da palavra, e poderás lavrar, corroer ou cinzelar numa medida justa. Tua palavra, a de vocês muitas palavras pode quebrar muitos bastões de ágata, enterra então brilhos antigos, mata também o opressor que te habita, esmaga-o se ele tentar emergir desse fruto de carne, nasce de novo, entrega-te ao outro" (p.15).

"se martelassem sonoros todas as palavras, se Lih discursasse, então limpou a garganta, ensaiou exercícios, cantou palavras loucas, pedregosas" (p.15).

"Pedras de ponta na língua para dizer o redondo depois, diante do rei. Se não for estudado o torcido das palavras, aquelas que nasceram limpas nunca serão por ti pronunciadas com a mesma limpidez com que nasceram" (p.16).

"mas ao redor de reis há sempre um corpo amedalhado, metais e botas, rigidez e cercados, farpas, facas e orelhas rasas distorcendo o fundo das palavras" (p.16).

"Os ventos trazem a cada ciclo o aroma de Lih junto a 'essa gente', ensaiam uns nasais de dentro, um murmúrio-memória, exercitam-se duros agora para a grande batalha" (p.16).

"Por isso quem sabe envolvi cada palavra na chama cor de laranja, pena então que os versos só consigam vigor e adequação quando enfim, já para nada servem" (p.18).

"se eu tivesse palavras como esse de mim Jeshua as teve, uns meus incendiados" (p.30).

"atuar como fui ensinado pelos meus de mim, monges-cartuxos volatizando a palavra na sua fonte, Kleineku pensado sim mas incandescente ao mesmo instante voltando à sua raiz" (p.30).

"As palavras metem medo, é isso sim, essas palavras de dentro metem medo, seria melhor ficar mudo" (p.41).

"onde o meu ser primeiro minha mais ínfima assonância, minha intocada palavra?" (p.71).

"Qadôs deve procurar a palavra, encher um milhão de folhas com letras pequeninas, não deve ser lido nunca, isso é importante, que os manuscritos de Qadôs provoquem nojo se tocados, perpétua cegueira naquela que julgar entender uma só palavra" (p. 72-73).

"A minha palavra era véu dourado que pouco a pouco pousava" (p. 76).

"Um dia um homem apareceu e disse para o pai e a mãe: vim buscar Qadôs. E o homem me deu roupa, livros, a mão maravilhosa do homem, o dedo tão comprido apontava: PALAVRA" (p.94).

"Nunca mais, Karaxim, vi esse que não falava, esse adorado. Sobre a arca do meu quarto encontrei um papel onde estava escrito que tudo que era dele era agora meu" (p.94-95).

"et incarnus est. Três palavras voluteando aos quatro ventos" (p.99).

"A chave está ligada sim, o vosso grito sobe também, chega até lá, apenas fecha-se o circuito quando o senhor aparece. Ele, ELE O SENHOR" (p.157).

"Homem, para Deus as palavras são obras e não palavras" (p.163).

"Levanto-me, a boca emite sons, ganidos. De dor, compreendeis. Levanto os braços, etc., mecanismo já conhecido por vós" (p. 164).

"Ai ai, a nudez das palavras. Despojá-las de tudo. De ambigüidades. A minha própria nudez. Carrego ainda assim tantas coisas comigo" (p.166).

"Eu sou aquele que não é, eu digo. O nu. Sem nada. O todo partido, partindo a palavra" (p.166).

"O corpo da linguagem. O meu corpo" (p.167).

"O do trono. Persegue-me pelos cantos, fica nas quinas, espionando. Com seu gamofone. Não, com aquele outro que se põe nas orelhas" (p.171).

"A grande cabeça na verdade não entende as minhas palavras, fixa-se apenas nos meus tons; grave, médio, gravíssimo" (p.172).

"Queria. O corpo da linguagem. O meu corpo" (p.172).

"Às vezes penso se não sou Cadmo também. Cadmo e suas variações. Fui artesão e inventei o alfabeto. Isso me convém. Não é verdade que construo a palavra e mando recados gaguejantes" (p.173).

"Ruiska que foi meu, quer um cordão para se comunicar com o outro, quer uma corda esticada, ele numa ponta, o outro noutra, e cada vez mais perto, pobre filho-homem, seco, seco, buscando a palavra morta" (p.200-201).

"O que é Ruiska para teus olhos de desejo? Um pobre louco, ninguém mais entende o que ele escreve, tu achas que posso publicar um livro onde sã está escrito AIURGUR? Pois escreveu mil páginas com AIURGUR. Deixa-me, tu não entendes, pois é uma linguagem cifrada de Ruiska, é exercício e cadência, e nos AS, nos IS, nos US, Ruiska põe vibrações, ele sabe o que faz, AIURGUR, é bonito, convenhamos, a palavra: toda AI, toda UR, toda GUR. Se ficasses calada" (p.202).

"Que palavras são essas, anão ouviste afinal? Sim, Ruiska, se não alviçaras? Presta atenção. Faze-te ao largo. Em arco. Dobra-te. Estende. Solta. Lança a que perfura e mata. Arranca do dorso agora a seta. Acerta a direção da seta. Lança. Meu Deus, quem é essa que assim fala? Ruiska, meu nome é Palavarara. Palavarara! Recebe, anão, Palavarara. Sentai-vos, senhora, reclinai-vos. O poder de dizer sem ninguém entender" (p.206).

"Buscai, anão. A tua arca de veludo, Ruiska? Não seja besta, anão, Palavarara está para nascer que eu conheça pisando na minha arca preta" (p.206).

"o de dentro ficara o de fora, a víscera voara" (p.212).

"Não Ruiska... penso que deves... que nunca mais... quenunca-maisdevesescrever..." (p.212).

"Por agora, mas fica sabendo que a tua metafísica de dentro é coisa pra depois, entendes? E anda mais depressa, estás mancando. Anão, por favor, o meu de dentro o teu a dor o vazio da palavra morta da minha boca tudo trevosos queria amo não sei amo não sei demais paredões da memória memória memória cascalho confundindo o percurso das águas dor pátio onde os homens caminham chamados" (p.212).

"A palavra, anão, vê bem, se eu dito amor, o que é que sentes? Uma coisa no peito um quente" (p.215).

"AIURGUR é bonito porque tem ronco e ais, AIURGUR é muito dor, tu não achas?" (p.215).

"E que boa linguagem. Dizias: morte, meu sopro, dizias: é palavra essa que se levanta agora prodigiosa?" (p.215).

"Sempre fui de opinião que não se deve dizer o nosso nome, e isso deve ser uma coisa secreta, eu penso assim" (p.231).

"Eu deveria ter grifado aquela frase "Deus é um nome incomunicável", e deveria ter trocado Deus pela palavra homem, e então ficaria assim: homem é um nome incomunicável" (p.239).

"Eu acredito, porque Ele é alguém feito de im mesmo e de Outro. O Outro eu não lhes saberia dizer o nome. O Outro não tem nome. Talvez tenha mas é impossível pronunciá-lo" (p.245).

"oh, Senhor, as palavras são uma coisa enorme à nossa frente, o exprimir-se é uma coisa enorme à nossa frente" (p.254).

"olha a tua boca escura repetindo palavras, gozando palavras, olha como as tuas palavras existem infladas de vento mas existem sô para você, olha o caminho que elas percorrem, batem de encontro ao teu muro e ali mesmo se desfazem. E você pensava que talvez que elas atingiriam Vega, Canoplus?" (p.281).

"Ah, como eu desejaria ser uma sô, como seria bom ser inteiriça, fazer-me entender, ter uma linguagem simples como um ovo" (p.289).

"basta de palavras, mate-se, você aí, mate-se, você com a boca entupida de palavras" (p.295).

"se eu descobrisse uma maneira de me exprimir, se eu descobrisse a chave, se eu descobrisse a ponte que me ligaria a vocês, se eu... oh! oh! tenho uma idéia, tenho uma excelente idéia: vou tentar formar palavras" (p.309).

"Ainda me escutas? DISSESTE PALAVRA?" (p.318).

"Agora me exasperas repetindo PALAVRA. Cala, Koyo, elabora o mundo" (p.320).

"Vê bem, há um ronco, um ronco que de repente aparece e nós escapa, esse ronco talvez seja muito importante, não sabes desse ronco, Haydum?" (p.321).

(a língua) "depois se distende procurando a palavra" (p.322).

"NADANADA do fundo, apenas nomes. Ouve: córtex, arquicórtex. Mas o mais fundo, Haydum, INARTICULADO NADANADA do veio, NADANADA da fonte" (p.322).

"Não sei de letras, formam palavras? Se eu digo medo, sentes o cheiro? Se eu morro, vês a carcaça? Brilho aparente, película, não entendo. Teu corno nos meus pulmões, furas-me todo, que maldita palavra devo expelir?" (p.323).

"Me diz como tocaste a essência, que sopro ou gesto fez nascer o movimento. A língua, eu te repito, é matéria vibrátil" (p.324).

"A língua move-se e fere, quando a língua do outro se move, Haydum, em mim nasce a ferida, quando a minha se move, Haydum, nasce a ferida no outro" (p.324).

"O meu som contorna a tua quina, o teu menor canto, não me enganas" (p.326).

"Koyo, conhece o pré-frontal, esquece a palavra, tudo o que disseres é guincho, é muro para o outro, palavra-perigo, cala Koyo, elabora o mudo. Coisa punhal é mais palavra do que Haydum? Estende um grito, ganha terreno desse que discursa, que a palavra tome a forma da tua forma, o meu corpo é precário, é pouco, estende um grito, lança matéria na minha semivida, coordenate, hei de ter paciência" (p.326).

"gozando o teu saber, Haydum-Hiena, a mim me devorando. Dá-me tempo. Num instante anoitece. A garganta vibra. Será preciso cantar?" (p.328).

"Desde que me sei te ouvindo, sofro um prurido nos pequenos canais, um dō mi repetido: AGORA AQUI" (p.328).

"E o balaio cheio de palavras que carregas no peito?" (p.329).

EM COM MEUS OLHOS DE CÃO

"Palavras. Essas eram as teias finíssimas que jamais conseguira arrancar perfeitas, inteiriças da massa de terra dura e informe onde jaziam. Não queria efeitos enganosos, nem sonoridades vazias" (p.17).

"Como formular as palavras exatas, várias letras unidas, enca-deadas, pequenas ou extensas palavras, arrancar de dentro de si mesmo as teias finíssimas, inteiriças que ali repousaram? Estavam ali, sabia, mas como arrancá-las?" (p.17-18).

"então pensei que sons os meus ouvidos não captavam" (p.22).

"As palavras foram sumindo da minha boca" (p.23).

"Palavras? Palavras que um outro vai tentar juntar para explicar o inexplicável" (p.32).

"Sons que não devem ser ouvidos, pulsações da mentira, os metálicos sons da crueldade ecoando fundo até o coração, palavras que não devem ser pronunciadas, as eloqüentes - ocas, as vibrantes de infâmia, as rubras de sabedoria, latejantes" (p.38).

"Vou dizer com precisão o que é o meu não compreender" (p.40).

"As partituras no entanto pontilhadas de negro, sons que piam os pianíssimos" (p.13).

"iremos juntos num todo lacunoso se o teu silêncio se fizer o meu, por isso falo falo, para te exorcizar, por isso trabalho com as palavras, também para me exorcizar a mim, quebram-se os duros dos abismos, um nascível irrompe nessa molhadura de fonemas, sílabas, um nascível de luz" (p.85).

"quem foi Hillé se nunca foi um nome? Hillé doença, obsessão, tocar as unhas desse que nunca se nomeia, colocar a língua e a palavra no coração" (p.86).

"Um oco ardente de luz, o nome das coisas, quem tem o nome das coisas?" (p.87).

"Há uns veios fundos e gemidos com o som do UMM? Ehud, sabes como é a palavra Intelecto em russo? É UMM o M prolongado UMMMMMMMM, a carne é que deveria ter o som de UMM" (p.88).

"o coração e o UMM também são ilusões, descansa. não posso, as coisas pulsam, tudo pulsa, há sons o tempo inteiro, tu não ouves? os sons da cor, teu som, Ehud como é o meu som?" (p.88).

"senhora D, teu som é o som do UMM, me assusta, sabes?" (p.89).

"Disperdícios sim, tentar compor o discurso sem saber do seu começo e de seu fim ou o porquê da necessidade de compor o discurso, o porquê de tentar situar-se" (p.95).

"isso de procurar a orquestra, senhora D, é coisa de vadios, sabe-se lá, mudaram-se todos, que te importa o som de todos se tens o teu?" (p.95).

"lúrida cara, arranjo nomes, palavras para guardar na arca que arca? não disseram isso? porque guardei palavras numa grande e as levarei comigo" (p.101).

"quem te colocou nomes na boca?" (p.102).

"e agora inventas nomes pais e mãe dizendo que eu os coloquei nas tuas cordas de dentro? que eu fiz nascer o quê? ruídos de sentimentos?" (p.102).

"Jamais um alvoroço de sons que não conheço" (p.102).

"e a palavra me distancia no mesmo instante em que repito carne de pedra e não estou mais ali, nem sou, nem vejo, porque o vínculo se quebra quando repito língua intumescida: carne de pedra" (p.125).

"Atentos, os da palavra, o olho atravessando o fundo, detendo-se em cada turvo gesto" (p.142).

"ascensionária diferença nesses, os da palavra, porque quando pensamos que estão todos hibernados, a laringe ausente de sons, estão agudos, vigília e gravidez" (p.142).

"O nome que lhe deu esse pobre-rico-coitado é nome longe de nós, sílaba martelada e depois nome de Deus, TADEUS, chamou-o assim porque desse nome tem parecido" (p.175).

"por me chamares de louca, tornando-me por palavra tua muito aparentada com o Senhor que é asa, fogo, montanha de pedra, trocando-nos a boca, boca do Senhor na minha boca e boca de Simeona lá por cima" (p.179).

"a maior parte do tempo seu corpo é um grande instrumento que ainda não foi pensado pelos homens mas capaz de produzir os sons do oco, som de duas mãos unidas mas vazias, lá dentro a vida tem um canto-pulsação que ouvido nenhum ouviu nem nunca o meu, mas sei que existe porque assim me diz minha alma antiga" (p.199).

"Os nomes carregados de susto, falei obsceno e obsceno não era, que coisa é que fizeram às palavras, que coisa às gentes, grudaram-se à língua e aos nossos costados letras e culpas, que coisa quer dizer isso de se sentir em desejo e culpada?" (p. 202).

"movo-me cobrindo de palavras o meu muro, ainda não sei se é possível juntar palavras possuídas da mesma precisão da cutelada, frases como um triângulo, triângulo sempre antes de mim de ti, e ainda que soubesse não teria certeza onde ISSO de saber me levaria. A que lugar me levaria o meu dizer-precisão? A um jardim triangular no paraíso? tem gente?" (p.220).